

DUBLET

ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES
DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART

Série Théâtre, Musique, Cinéma

1
TOME
IX
1972

ÉDITIONS DE L'ACADÉMIE DE LA RÉPUBLIQUE SOCIALISTE DE ROUMANIE

COMITÉ DE RÉDACTION

Rédacteur en chef:

MIHNEA GHEORGHIU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie

Membres:

SIMION ALTERESCU
ION CANTACUZINO
GHEORGHE CIOBANU
DINA COCEA
DUMITRU FERNOAGĂ
MIHAI FLOREA
ALFRED HOFFMAN
ION PASCADI
MIRCEA POPESCU, membre de l'Académie des Sciences
Sociales et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
ZENO VANCEA, membre de l'Académie des Sciences Sociales
et Politiques de la République Socialiste de Roumanie
MIRCEA VOICANA
ELENA ZOTTOVICEANU

Secrétaire scientifique de rédaction:

ION CAZABAN

Secrétaire de rédaction:

YVONNE OARDĂ

La REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSI-
QUE, CINÉMA, paraît deux fois par an.

Toute commande ou abonnement de l'étranger seront adressés à « În-
treprinderea ROMPRESFILATELIA », Boîte postale 2001 — Telex
011631, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

Les manuscrits, les livres et les publications proposés en échange ainsi
que toute correspondance seront envoyés à la rédaction: 196, Calea
Victoriei, Bucarest.

Adresse:

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA
STR. GUTENBERG 3 BIS, BUCUREȘTI, ROMÂNIA

P.I.A. 11.545 ✓

	<u>Page</u>
ZENO VANCEA, Mihail Jora (1891—1971)	3
ANCA COSTA-FORU, L'activité théâtrale roumaine d'Elvire Popesco	9
BRÂNDUȘA CĂPLESCU, Tiberiu Brediceanu	19
B. T. RÎPEANU, Cinéma et littérature	29
ION CAZABAN, Les décors de Toni Gheorghiu	41
ION CANTACUZINO, Le cinéma et les archives du film	53

NOTES ET DOCUMENTS

ILEANA BERLOGEA, Agatha Barseescu in Hamburg	59
CLAUDIA DIMIU, Considérations sur le théâtre de Georges Călinesco	66

CHRONIQUE

Homage à Georges Oprescu (Anca Costa-Foru)	73
La vie théâtrale (Liliana Topa)	77
Chronique de la vie musicale (Alfred Hoffman)	81
L'année cinématographique (Ion Cantacuzino)	85
Le XIV ^e Congrès international d'études byzantines — Bucarest 1971. La section de musicologie (Elena Zottoviceanu)	88

COMPTES RENDUS

Istoria teatrului în România, vol. II	91
MIHAI FLOREA, Scurtă istorie a teatrului românesc (Ana-Maria Popescu)	94
Deux livres sur la psychologie de l'acteur: STROE MARCUS, <i>Empatia</i> et GH. NEACȘU, Transpunere și expresivitate scenică (Roxana Eminescu)	96
Докторская диссертация Б. Я. Котлярова на тему: «Джордже Энеску» (<i>Лев Гинзбург</i>)	98
DORU POPOVICI, Gesualdo di Venosa (Gheorghe Firca)	100

Travaux parus: théâtre (Claudia Dimiu); musique (Brândușa Căplescu); cinéma (Olteea Vasilescu)	103
---	-----

Pour l'histoire de la culture roumaine, Mihail Jora représente l'une des personnalités les plus marquantes et les plus multilatérales de la musique roumaine contemporaine, une féconde activité de créateur, d'interprète (chef d'orchestre et pianiste), de pédagogue et de critique musical le désignant comme tel. Son œuvre constitue un legs précieux comprenant des ouvrages tenant de presque tous les genres musicaux, mais surtout du ballet et du lied, domaines dans lesquels le compositeur a excellé, ses compositions étant considérées comme les plus représentatives du genre dans la musique roumaine, tout au moins jusqu'à présent.

Étant l'un des fondateurs de notre école musicale nationale moderne, Mihail Jora n'aura cessé d'exercer — jusque près de nos jours — une considérable influence, non seulement sur ses nombreux élèves¹, mais encore sur d'autres compositeurs roumains.

Ses premiers ouvrages, manifestant d'évidents traits folkloriques, ont été composés durant les années précédant la première guerre mondiale, c'est-à-dire pendant cette période où, pour la meilleure part des compositeurs roumains, le chemin que devait suivre la musique roumaine afin de s'imposer aussi à l'étranger n'était pas encore défini avec une clarté suffisante. En effet, après quelques ouvrages représentatifs s'inspirant du folklore citadin — le *Poème Roumain* et les *Rhapsodies* —, le chef de l'école musicale roumaine, Georges Enesco, devait affirmer sa personnalité créatrice dans un langage lié à la tradition classique-romantique où, néanmoins, des éléments mélodiques-rythmiques s'approchant comme structure de ceux de notre musique populaire apportaient l'écho lointain d'impressions musicales recueillies au cours des années d'enfance passées à la campagne. Ce n'est que plus tard, avec et à partir de sa *Sonate pour violon et piano* « en caractère populaire roumain », qu'Enesco aura délibérément orienté sa créa-

tion sur la voie de la mise en valeur des particularités de style de notre musique populaire.

Pour illustrer la diversité des conceptions esthétiques caractéristiques de la musique roumaine des premières deux décennies du XX^e siècle, nous rappellerons qu'une partie de nos compositeurs, ayant à la tête Dimitrie Kiriak, ont manifesté un intérêt tout particulier pour la création musicale authentiquement paysanne — laquelle avait été ignorée par les devanciers de notre musique, à l'exception de Gavriil Musicescu, au profit du folklore citadin qui représentait pour ceux-là la source générale d'inspiration — ; d'autres compositeurs roumains n'ont pas été des adeptes de l'école nationale, cultivant surtout la musique symphonique. La création de Kiriak et de ses disciples se bornait cependant au genre vocal, à l'arrangement de mélodies populaires pour voix et piano et notamment à des compositions chorales; quant aux musiciens qui ont suivi le cours de composition d'Alfonso Castaldi, ignorant l'affirmation de plus en plus puissante d'un mouvement folklorique dans différents pays européens, ils étaient convaincus que seul l'usage d'un langage musical universaliste pouvait faire faire à la musique roumaine le saut quali-

tatif capable de transgresser la phase d'importance locale qui avait été la sienne pendant le XIX^e siècle. Les anciens disciples de Castaldi — Nona Otescu, Alfred Alessandrescu, Constantin Nottara, Gheorghe Enacovici — ayant parfait leurs études à la Schola Cantorum de Paris, classe de Vincent d'Indy, étaient spécialement réceptifs aux influences de la musique française, lesquelles, d'ailleurs, se reflètent considérablement dans leur création.

Au cours des années qui ont suivi la première guerre mondiale, les problèmes sociaux de la paysannerie roumaine, encore non résolus, ont attiré de plus en plus l'attention de l'intelligentsia progressiste, faisant croître en même temps l'intérêt pour la culture et l'art de cette couche sociale. Les recueils de musique populaire deviennent toujours plus nombreux et peu de temps après la fondation, en 1921, de la Société des Compositeurs Roumains, dont le but était de promouvoir un art de caractère national, l'intérêt pour le folklore se manifeste par l'organisation des Archives de Folklore de la Société des Compositeurs — dues à Constantin Brăiloiu — ainsi que par celle des Archives phonogrammiques du ministère de la Culture et des Arts, dues à George Breazul.

On n'est pas pour savoir avec certitude si la musique populaire a constitué un objet d'étude approfondie pour Mihail Jora, toujours est-il qu'il a assimilé à tel point ses caractéristiques mélodiques-rythmiques et ses virtualités harmoniques, qu'elles en sont devenues un élément capable de définir son langage musical, lui conférant par ailleurs une note indigène bien évidente. Certes, aux côtés de Georges Enesco, Jora n'aura pas été le seul à jouer un rôle aussi important dans la création d'un style national, ce processus ayant joui d'une contribution aussi notable de la part de Mihail Andricu, Dimitrie Cuclin, Sabin Drăgoi, Filip Lazăr, Marțian Negrea, Alexandru Zirra.

Jora a commencé ses études de musique à Jassy, au Conservatoire de cette ville,

de 1909 à 1911; il les a continuées ensuite au prestigieux Conservatoire de Leipzig, où il a suivi les cours d'harmonie, de contrepoint et de fugue de Stephan Krehl et la composition avec Max Reger. En 1914, il retourne en son pays et participe à la première guerre mondiale comme officier, étant grièvement blessé pendant la campagne de Moldavie. Une fois guéri, il continue ses études à Paris (1919–1920), ensuite, de retour dans son pays, à Bucarest, il s'engage sur la voie d'une activité musicale aussi persévérante que multilatérale. En 1928, il est nommé directeur de musique à la Société Roumaine de la Radio-Diffusion et de 1929 à 1962, sauf une interruption de quelques années, il est professeur de composition au Conservatoire de Bucarest.

Ses études à Leipzig et à Paris devaient plutôt favoriser son éloignement de l'idéal d'une musique savante nationale, que l'en rapprocher, étant donné en plus l'imprécision qui, de ce temps, régnait dans le pays quant au chemin à suivre. Ainsi, de ses maîtres, Jora ne pouvait recevoir qu'une solide instruction professionnelle, assez contradictoire d'ailleurs, puisque Reger, son professeur de composition, était un grand contrapuntiste, alors que Krehl, auprès duquel il étudiait l'harmonie et le contrepoint, considérait la polyphonie comme un produit secondaire de l'harmonie, un simple moyen de rendre plus dynamique la succession des accords. C'est aussi, peut-être, à cause de Krehl, que Jora allait lui-même accorder un rôle de moindre importance à la polyphonie dans sa création, en influençant de ce point de vue ses propres disciples.

Le premier ouvrage que Jora considéra comme apte de figurer parmi ses compositions, en recevant un numéro d'*opus*, fut *Patru cîntece pentru voce și pian* (Quatre chansons pour voix et piano) sur des textes allemands; composé en 1914, l'ouvrage est encore empreint des marques de l'influence postromantique de la musique allemande. Mais, dès l'ouvrage suivant, *Suita*

pentru orchestră (*Suite pour orchestre*), en 1915, qui, par ailleurs, lui apporte le Prix Enesco, des intonations populaires se font clairement sentir. *Mica suită pentru vioară și pian op. 3* (*Petite suite pour violon et piano op. 3*), de 1917, dénote non seulement un mode plus personnel de l'expression harmonique, mais aussi une tendance plus évidente de faire acquérir à la mélodie un caractère national plus marqué.

Dans le *Poème symphonique op. 4 « Poveste indică »* (*Conte indien*) — composition pour ténor-solo et orchestre datant de 1920 — d'après la poésie du même nom d'Eminescu, Jora manifeste déjà sa préférence pour la musique avec texte, préférence qui ressortira de manière si évidente à travers sa riche création de lieder.

L'ouvrage suivant, la *Suite symphonique Priveliști moldovenești* (*Paysages moldaves*) est un hommage rendu à sa terre natale. Comprenant quatre parties (*Pe malul Tazlăului* (*Au bord du Tazlău*); *La joc* (*A la danse*); *Grâu sub soare* (*Épis de blé sous le soleil*); *Alai țigănesc* (*Cortège tsigane*)), l'ouvrage figure parmi les compositions nationales les plus significatives, où, charmé par la beauté des sites, le compositeur exprime ses sentiments dans un langage musical organiquement lié au paysage de la terre roumaine par des éléments mélodiques de source populaire. Certains traits impressionnistes de son discours harmonique doivent leur existence plutôt au désir de l'auteur de rendre effectivement certaine atmosphère, qu'à l'influence de Debussy.

Les trois *Coruri* (*Chœurs*) de Jora, *op. 5*, 1924, comprenant les titres suivants: *Moșul* (*Le vieillard*), *Slutul* (*Le laid*) et *Toaca* (*La planchette en bois et le marteau*), ont un caractère tellement populaire que les mélodies semblent vraiment citées de la musique folklorique.

Dans la *Suite pour piano* intitulée *Joujoux pour ma Dame*, *op. 7*, ainsi que dans sa *Marche juive pour orchestre*, *op. 8* ou dans ses *Six chansons et une Roumba pour petit orchestre*, *op. 12*, l'élément pittoresque,

le penchant de Jora vers l'humour et le grotesque font leur apparition sous une forme particulièrement caractéristique, pour rester d'ailleurs tout au long de sa création musicale, tant dans ses ballets que dans ses pièces instrumentales, un des traits spécifiques de sa musique.

En 1926, Jora compose son premier *Quatuor à cordes op. 9*. Par la variété du contenu d'émotion et par le mode direct de l'exprimer, le *Quatuor* représente une des compositions instrumentales les plus impressionnantes de Mihail Jora. Nombre des caractéristiques qui, plus tard, apparaîtront avec prégnance dans son style — comme par exemple cet ingénieux accouplement du diatonique et du chromatique ou bien cette fréquence d'accords altérés par des dissonances non résolues — se trouvent déjà préfigurées dans ce *Quatuor*.

Son ouvrage suivant, *op. 10* (1928), le tableau chorégraphique *La piață* (*Au marché*) le fait entrer dans le domaine de création où — exception faite des lieder — Jora a donné ses œuvres les plus caractéristiques, le genre du lied et du ballet répondant le mieux à sa nature richement douée d'une fantaisie créatrice qu'une poésie ou une action dramatique stimulaient intensément. Bien qu'avant lui, Nona Otescu eût composé deux ballets (*Ileana Cosânzeana*, 1918 et *Rubinul miraculos* (*Le rubis merveilleux*), 1919) et qu'après celui-ci, d'autres compositeurs roumains en aient créés, Mihail Jora demeure le véritable créateur de la musique roumaine de ballet, tant du point de vue de la variété du langage rythmique d'inspiration populaire — en tant que l'un des principaux moyens de caractérisation des situations scéniques ou des personnages — que de la force suggestive de la musique à rendre une atmosphère véritablement roumaine. Ses cinq ballets paraissent à des intervalles assez grands — *Demoazela Măriuța* en 1940, *Curtea veche* en 1948, *Cînd strugurii se coc* en 1953, *Întoarcerea din adîncuri* en 1959 et *Hanul Dulcineea*

en 1966 (respectivement: *Demoiselle Marioutza*, *L'ancienne Cour*, *Lorsque le raisin mûrit*, *Le retour des profondeurs* et *L'Hôtellerie Dulcinée*) —, d'où certaines modifications dans leur style, toutes naturelles d'ailleurs sur le parcours d'une activité créatrice de plus d'un demi-siècle. Mais, chacun de ces ouvrages représente en lui-même une réussite complète, soit que la musique se relie à des sujets de caractère réaliste — c'est le cas de « *Au marché* » et de « *Demoiselle Marioutza* », de l'« *Ancienne Cour* » aussi bien que du populaire « *Lorsque le raisin mûrit* » — soit qu'elle tienne d'un domaine plus fantaisiste, irréel, comme dans « *Retour des profondeurs* ».

En comparaison de ses ballets, où Jora ne pouvait assez donner libre cours à son lyrisme, de même qu'en comparaison de ses ouvrages purement instrumentaux — lesquels, par ailleurs, ne semblent pas traduire un côté très caractéristique de son tempérament artistique —, ses lieder mettent en pleine lumière sa nature éminemment lyrique. Non pas, certes, sous la forme bien connue de la création de même genre des grands maîtres romantiques allemands où le lyrisme déborde d'amples mélodies de souffle large, mais sous une forme toute personnelle, celle d'une suggestive interprétation du contenu poétique des vers, avec pour point de départ des phrases mélodiques ordinairement brèves, mais « plastiques », dont le sens expressif est complété et considérablement augmenté par la partie confiée au piano dont le rôle souvent est particulièrement important.

La création des lieder de Mihail Jora commence en 1930 par *Cinci cîntece pe versuri de Octavian Goga* (Cinq chansons sur vers d'Octavian Goga), op. 11 et continue avec: *Six chansons sur vers d'Adrian Maniu*, op. 14 (1935), *Cinq chansons sur vers de G. Bacovia*, op. 15, 1935, *Quatre chansons sur vers de Tudor Arghezi*, op. 16, 1936, *Deux chansons sur vers d'Al. Teodorescu*, op. 18, 1938, *Quatre chansons sur vers de Ion Pillat*, op. 20, 1941, *Trois chan-*

sons sur vers de V. Voiculescu, op. 23, 1944, *Quatre chansons sur vers de T. Arghezi*, op. 26, 1948, *Quatre chansons sur vers de Lucian Blaga*, op. 28, 1949, *Trois chansons de George Lesnea*, op. 29, 1949, *Huit chansons sur vers de Zaharia Stancu*, op. 30, 1950, *Cinq chansons de Mariana Dumitrescu*, op. 31, 1950, *Cinq chansons sur vers d'Eminescu*, op. 33, 1952, *Trois chansons sur vers de T. Arghezi*, op. 34, 1952, *Quatre chansons sur vers de R. M. Rilke* (version roumaine: Emanuel Ciomac), op. 36, 1954, enfin huit cycles de chansons (op. 38, 40, 43, 45, 47, 49, 53, 54) sur vers de Mariana Dumitrescu.

Après de premiers lieder encore attachés à la tradition, des lieder du type de ceux de Schubert ou de Schumann, ensuite après les chansons sur des vers de Bacovia, qui représentent une forme de lied toute personnelle où la mélodie se distingue par son caractère éminemment vocal et *cantabile*, Jora crée un nouveau type de lied — le plus caractéristique dirions-nous de toute sa création du genre — en l'espèce un chant déclamatoire qui constitue en fait une sublimation du mode *parlando-rubato* de certaines chansons populaires lyriques ou épiques. Un exemple caractéristique est celui de *Cîntec din fluier* (Chanson de la flûte) sur vers de Tudor Arghezi.

Avec les lieder suivants, le rôle du piano augmente progressivement, la voix gardant pour attribution principale de rendre le texte aussi intelligible que possible à l'aide d'une modalité de chant se situant entre le récitatif et l'*arioso*. Pour créer ce type de lied, Jora part d'un motif ou d'une phrase mélodique, pour qu'ensuite « l'on sente comment l'harmonie devient en fait prépondérante et comment elle aspire à supplanter la ligne mélodique »², cette dernière étant fréquemment engendrée par la succession des accords sur la base desquels se déroule l'accompagnement du piano.

Dans les derniers lieder de Jora, notamment dans ceux qu'il a composés sur des

vers de Mariana Dumitrescu, on constate une émancipation des éléments composants — voix, piano — qui se produit sur deux plans en quelque sorte « indépendants », ce qui constitue un élément novateur supplémentaire de son style du lied.

Sur ces trois types de lied (la création du compositeur offre, certes, l'exemple de diverses manières de les conjuguer), ce sont les deux derniers qui ont exercé une influence toute particulière sur les jeunes compositeurs.

Ne serait-ce que pour ses ballets et ses lied que Jora mériterait amplement sa place de choix dans la culture musicale roumaine, mais son prestige artistique est d'autant plus grand qu'il y ajoute une création purement instrumentale, qui comprend — outre les ouvrages déjà mentionnés — les compositions suivantes: *Symphonie en Do majeur*, op. 17 (1937), *Burlesque pour orchestre*, op. 27 (1949), *Ballade pour orchestre, solo baryton et chœur*, op. 37 (1955) sur vers de Mariana Dumitrescu, *Sonate* op. 21 (1924), *Sonatine pour piano* op. 44 (1961), 13 *Préludes pour piano*, op. 42 (1960) ainsi que trois autres cahiers *Poze și pozne pentru pian* (Images et espiègleries pour piano), op. 25, 41, 48, *Sonate pour alto et piano*, op. 32 (1951), *Sonate pour violon et piano*, op. 46 (1962) et le *Quatuor à cordes n° 2*, op. 52 (1960).

Le retour de Jora aux formes plus amples de la musique instrumentale est marqué par la *Symphonie*, intéressante surtout pour l'originalité de ses idées musicales, leur développement étant néanmoins touché par une certaine statique et par l'absence d'un état de tension véritablement dramatique, indispensable à la construction d'une forme symphonique de large souffle. La partie lente de la *Symphonie* se distingue par son caractère de méditation concentrée, alors que le Finale, avec sa note d'énergique et joyeuse danse populaire constitue une nouvelle preuve du penchant du compositeur vers une musique dont la force réside surtout

dans une vigueur rythmique. Son ouvrage instrumental suivant, la *Sonate pour piano*, impressionne au même titre que la *Symphonie* notamment par l'expression marquée des thèmes, empreint cependant à présent d'un caractère lyrique plus prononcé, ce qui, sans doute, est moins indiqué pour en sortir d'amples développements et de grands contrastes émotifs. La *Sonate* aussi bien que les *Variations sur un thème de Schumann*, composées vingt ans après, représentent un hommage à Robert Schumann qui, semble-t-il, était l'un des compositeurs favoris de Jora.

Eu égard aux ouvrages de musique instrumentale antérieurs, les *Variations* offrent de considérables modifications de style, dans le sens de l'éloignement du compositeur des sources folkloriques. Si la substance folklorique est encore saisissable sous la forme d'une stylisation puissante dans les 13 *Préludes pour piano*, dans les ouvrages ultérieurs, le compositeur aura affirmé sa personnalité à partir d'autres moyens du style. Ainsi, la *Sonate pour alto et piano*, la *Sonate pour violon et piano*, de même que le *Quatuor n° 2* nous présentent un Jora absolument nouveau du point de vue du style, par rapport à celui que nous avaient fait connaître les ouvrages composés vers l'an 1950. En effet, poursuivant avec évidence jusqu'à cette date, des attaches directes entre sa création et le folklore, plus tard, dû au fait que parallèlement à son goût inné pour le rythme s'affirmait toujours plus fortement un autre côté de sa sensibilité artistique — à savoir ce besoin d'accorder pour des exigences d'expression, une place marquée à l'harmonie — il est tout naturel que la structure des idées de Jora fût déterminée non pas tellement par l'impulsion mélodique primaire que par sa féconde imagination harmonique.

Par suite de l'inclusion dans la structure de ses mélodies de certains intervalles inconnus à la musique populaire (combinaison de grands sauts mélodiques avec des

demi-tons fréquents), aussi bien en tant que conséquence d'un processus de perpétuelle différenciation harmonique, il était normal qu'il arrivât à un éloignement de la musique populaire.

Après être partie, au début, des sources de la musique folkloriques, l'évolution ultérieure de Jora s'est produite sous le signe d'une continuelle tendance vers l'individualisme de ses moyens d'expression, son style passant ainsi à travers tout un processus de modifications, ce qui d'ailleurs est caractéristique aussi pour d'autres compositeurs représentants du courant folklorique contemporain.

Ces modifications de style ne signifient sûrement pas une diminution de la valeur de sa création musicale et ni l'abandon de l'idée d'une école nationale, puisque — au dire même d'Enesco — « L'emploi des matériaux folkloriques ne réalise pas par lui-même l'authenticité du caractère ethnique... le compositeur roumain pourra créer parallèlement avec la musique populaire — mais par d'autres moyens, absolument personnels — des ouvrages de valeur et pareillement caractérisés ». Dans ce sens dès lors, les derniers ouvrages de Mihail Jora signifient tout au contraire un profond élargissement du concept de l'école nationale, l'accent étant mis

non pas sur le langage d'inspiration folklorique, mais sur le contenu d'émotion qui, dans ce genre de compositions, est non seulement l'expression de l'individualité propre du compositeur, mais aussi, pour de nombreuses caractéristiques, celle de la sensibilité artistique de toute la collectivité roumaine.

Par ailleurs, l'élargissement de la notion d'« école nationale » dans le sens précité, représente un phénomène caractéristique de la création musicale contemporaine d'autres pays également, encore qu'ayant une puissante tradition folklorique; une bonne partie des ouvrages roumains parus au cours des deux dernières décennies prouvent la réalité de ce processus historique tout naturel.

Nous souhaitons qu'en dépit de la brièveté de ce passage en revue du chemin créateur de Mihail Jora, on puisse sans conteste tirer la conclusion que pour sa création musicale hautement artistique, pour son talent de découvrir de toujours nouveaux domaines d'expression — qu'il aura d'ailleurs explorés jusqu'à épuisement — pour sa personnalité qui ressort si prenante de n'importe quel ouvrage, Mihail Jora se présente au jugement de ses contemporains comme une des figures les plus marquantes de la musique roumaine.

Notes ¹ Parmi ceux-ci, on cite comme plus connus Paul Constantinescu, Dinu Lipatti, Ion et Gheorghe Dumitrescu, Ludovic Feldmann, Pascal Bentoiu, Theodor Grigoriu.

² PASCAL BENTOIU, *M. Jora*, dans *Muzica*, 1968, n° 7, p. 2.

L'ACTIVITÉ THÉÂTRALE ROUMAINE D'ELVIRE POPESCO

Anca Costa-Foru

« Elle tourne, elle vire! » — ce n'est pas sans raison que les Français forgèrent ce calembour à propos d'Elvire Popesco. Une frémissante exubérance scénique, qui n'a connu ni décroissance ni même oscillation de rythme, un rayonnement personnel, la chaleur que dispensait sa seule présence, une spontanéité communicative ont caractérisé ses interprétations et l'ont rendue « irremplaçable »¹.

Avant de commencer une des plus extraordinaires carrières qu'un acteur peut rêver de consolider sur une autre scène que celle de son pays, Elvire Popesco comptait quelque dix ans d'activité théâtrale roumaine. L'acteur G. Ciprian se souvient de l'avoir remarquée dans une revue jouée pendant l'été 1911 au Jardin Blanduzia, dans un petit rôle de quelques mots. Il évoque, avec l'émotion des premières ardeurs, son rire cristallin, sa bouche, ses yeux radieux, sa taille svelte, dans un paragraphe intitulé *La belle Elvire* (Frumoasa Elvira) du volume autobiographique *Măscărici și Mîzgălici*. En 1912, alors qu'Elvire était encore étudiante au Conservatoire de Bucarest, à la classe du professeur Aristizza Romanescu, elle jouait déjà au Théâtre National, distribuée dans une féerie, *Înșir-te mărgărite* (de Victor Eftimiu), dans le rôle de la belle des belles, Ileana Cosînzeana. Son partenaire, Făt Frumos, héros des contes populaires, était Aurel Athanasescu, qu'elle épousa à cette époque et ce fut A. Davila, cet homme de théâtre passionné, qui parraina les jeunes mariés. Pour l'examen de fin d'études, au mois de mai de la même année, Elvire Popesco soutenait dans *Les poupées* (P. Wolff) une scène de drame. Elle fut sans délai engagée pensionnaire du Théâtre National et fréquemment utilisée. Pendant ces années d'avant-guerre elle joua dans de nombreuses pièces: *L'épervier*, de Francis de Croisset, *Les roses rouges* (Trandafirii roșii), de Zaharia Bîrsan, *Les larmes lumineuses* (Lacrimi luminoase), un mélodrame écrit par Emil Nicolau et inspiré de la vie de Grigore

Ventura, que le départ de sa fille Marie Ventura avait laissé très seul. En janvier 1916, à l'occasion de la première d'une pièce roumaine qui allait être décisive dans son existence: *La passion rouge* (Patima roșie), de Mihail Sorbul, Elvire Popesco apparaissait dans le rôle de Tofana, aux côtés de Iancu Brezeanu en Șbilț, de Romald Bulfinski en Castriș, de Ion Iancovescu en Rudi et de Fani Rebreanu en Crina. Et un dernier rôle à Bucarest, avant l'occupation allemande de la capitale, avant les deux années d'exil à Jassy, dans la pièce de Constantin Riuleț, *Les rideaux baissés* (Cu perdelele lăsate), en ayant Aristide Demetriade encore une fois pour partenaire (*Les roses rouges* les avait réunis sur scène une première fois).

A Jassy, pendant la guerre, Elvire Popesco a joué dans *Le Roi Lear*. Avec la troupe Sorbul, dont les membres étaient, à part Elvire, Ciprian, Athanasescu, Țancovici, Manu, elle participa à plusieurs tournées à l'intérieur du pays. Après la guerre, de retour à Bucarest, au National, la comédienne jouait dans *Suzette* (E. Brieux), *Rosine* (Claudia Millian-Minulescu), *Dans le noir* — În întuneric (N. Beldiceanu). En septembre 1919, Elvire Popesco quittait le Théâtre National pour une association théâtrale privée, l'« Excelsior », qui groupait G. Storin, I. Manolescu, Aura



Fig. 1. — Juin 1912: la nouvelle promotion du Conservatoire de Bucarest. La première, à gauche, assise: Elvire Popesco; au centre: la comédienne Maria Giurgea; debout, le chapeau à la main, le comédien C. Nottara.

Buzescu, Al. Mihalescu, Tantzi Cutava. Elle remporta sur la scène de l'Excelsior un grand succès dans une pièce spécialement écrite pour elle par Adrian Vereau: *Ne te fais point d'idoles* (Să nu-ți faci idoli), mise en scène par Mihalescu et interprétée, à part Elvire, par Ion Manolescu et George Storin. La seconde saison théâtrale s'ouvrit avec *La glu*, de Jean Richepin, remarquablement servie et défendue par Storin, Elvire Popesco, Aura Buzescu, Maria Vecera-Manolescu, sous la direction commune de Mihalescu et de Manolescu. Mais la Compagnie Excelsior ne traversait pas une période heureuse: Mihalescu déserta et revint à la Compagnie Bulandra, Marioara Voiculescu, qu'on avait engagée pour jouer *Adrienne Lecouvreur* (Ernest Legouvé), tomba malade, le local fut détruit par un incendie. Les associés comptèrent sur une tournée qu'ils organisèrent avec *Le coucher de la mariée* (Culcușul miresei) de Félix Gandéra; Elvire

y déployait une fantaisie débridée, mais l'Excelsior ne gagna pas la partie. Une courte période de disponibilité s'ensuivit pour Elvire Popesco: elle ne fut engagée ni au National, ni au Théâtre Bulandra, qui étaient à Bucarest les deux scènes importantes d'après-guerre. Elle put méditer sur quelques propositions cinématographiques, venues de l'étranger.

Enfin, en mars 1922, Elvire Popesco et Ion Iancovescu — on dit souvent qu'il faut des comédiens pour bien mener un théâtre — inauguraient à Bucarest un théâtre privé: Le Petit Théâtre — Teatrul Mic. La salle, ancienne salle de cinéma, modernisée et outillée pour le théâtre, décorée par le scénographe Traian Cornescu, se trouvait en plein centre de la ville. Le Petit Théâtre venait à son heure, avec son répertoire comique moderne, de résonance mondiale, qui apportait au public, cruellement brimé après la guerre, une gaieté délivrante, un répertoire qui secouait le

désespoir et l'agressivité par le rire, par un humour tendre et libérateur. Les deux co-fondateurs ne s'étaient pas trompés sur le rôle que le Petit Théâtre pouvait tenir dans une société en proie à une morne tristesse; ils avaient senti à quel point le spectateur avait faim d'une détente, de distractions, de repos. « Le public a envie de rire » affirmaient-ils et il est aisément explicable qu'au lendemain de la première guerre mondiale leur devise ait trouvé de nombreux et fervents adhérents.

Le Petit Théâtre de Bucarest n'a d'ailleurs pas été un phénomène isolé et ce n'est pas diminuer son mérite que de le constater; au contraire, c'est rendre hommage à cette capacité de saisir l'esprit de l'époque, à cette promptitude à s'intégrer dans un mouvement éruptif européen. Le ton de la décade '20 « demeure résolument optimiste et les trois mots-clés seront: défoulement, émancipation, liberté » (René Briat, *Encyclopédie du théâtre contemporain*, vol. II, 1959, p. 13). En effet, les « années folles » marquaient l'explosion d'un système de conventions, l'euphorie de la victoire, la revanche sur le drame de quatre années de deuil et de haine. La guerre avait ébranlé beaucoup de préjugés, remis en cause beaucoup de réputations et de « tabous », l'héroïsme patriotique, l'amour « qui n'ose pas dire son nom », jusqu'aux cheveux (coupés) et jupes (courtes) des femmes. On vit grandir le prestige de Proust, de Gide. Ce furent aussi les années où se révélèrent les surréalistes, s'affirma Cocteau, s'établirent et s'organisèrent Copeau, Dullin, Baty, Jouvet, Pitoëff, les années des premières expériences audacieuses d'Artaud et de Vitrac, l'âge d'or du cinéma muet, de la danse (du shimmy, du charleston, de l'one-step, du foxtrott, etc.), du jazz importé des Américains, de Mistinguett et, un peu plus tard, de Joséphine Baker, des automobiles Hispano et Bugatti, bientôt de Coco Chanel.

Une armée d'auteurs traduit d'une manière symptomatique l'état d'esprit des



Fig. 2. — Elvire Popesco, dessin de Petrescu.

années folles, la soif de vivre, d'émancipation et d'amusement, l'insouciance, l'horreur de la misère et le désir d'oublier: en Allemagne, le couple Arnold et Bach; en France, Sacha Guitry, Tristan Bernard, Paul Armond et Marcel Gerbidon, Alfred Savoir, Louis Verneuil, Yves Mirande, Félix Gandéra imaginèrent d'interminables chassés-croisés sentimentaux, pimentés de situations risquées, de réparties vives et de réflexions désabusées sur l'amour, d'interchangeables aventures « avec une vedette en six robes et trois actes » (P. Brisson). C'est exactement le répertoire, de succès vérifié et confortable, qu'adopta la nouvelle entreprise théâtrale de Bucarest, encore qu'initialement ses animateurs déclarassent leurs intentions de représenter auteurs russes (Gogol), anglais (Shaw) et même des classiques (Aristophane, Shakespeare, Voltaire). On peut donc affirmer qu'Elvire Popesco a fait à Bucarest l'ap-



Fig. 3. — Ion Iancovescu.

prentissage d'un répertoire spirituel, complaisant, qui effectivement exige l'élégance, la verve désinvolte, le « pouvoir » d'une vedette pour survivre, qu'elle s'y est entraînée dans ce genre de théâtre connu sous l'épithète de boulevardier qui, ultérieurement, à Paris, fit d'elle une comédienne applaudie, fêtée, réclamée, un « monstre sacré ».

Le rideau se leva au Théâtre de la Compagnie Elvire Popesco — Ion Iancovescu sur *Le bois sacré* (Grădina lui Dumnezeu), la savoureuse comédie de Robert de Flers et de Gaston Arman de Caillavet. Elvire joua le rôle dans lequel Jeanne Granier avait obtenu en 1910 un succès retentissant, devenu légendaire surtout après son apparition dans une autre comédie de de Flers et de Caillavet: *L'habit vert*, en 1912. Agée de 70 ans, sur le point de se retirer du théâtre, Jeanne Granier avait pourtant encore participé aux répétitions de Iancovescu, lui avait donné la réplique, quand ce dernier préparait *Le bois sacré* à Paris, guidé par l'un des auteurs de la pièce, Robert de Flers, un grand ami de la Roumanie (Caillavet était mort en 1915).

Le veilleur de nuit — Paznicul de noapte (Sacha Guitry) fut le second spectacle du Petit Théâtre; Elvire, « d'une grâce discrètement polissonne », arbora des toilettes « épatantes », s'extasia le chroniqueur. Cet engouement pour un « théâtre du rire » poussa Iancovescu et sa principale collaboratrice à reprendre *Le coucher de la mariée*, qu'ils avaient jouée au temps de l'Excelsior et dont le sujet, on le devine, tourne autour du lit. *La huitième femme de Barbe Bleue* (A opta nevastă a lui Barbă Albastră), d'Alfred Savoir, les réunissait en scène une nouvelle fois, solidement épaulés par Mișu Fotino et Romald Bulfinski.

En août 1922 le comédien Alexandre Mihalescu rejoignit le Petit Théâtre et son apport teinta d'une certaine gravité l'activité de cette compagnie, dont on pouvait craindre qu'elle ne tournât au commerce. Ne fut-ce que pour avoir monté les pièces récentes *Le paquebot Tenacity* (1920), de Charles Vildrac et *Les plaisirs du hasard* (Farmecul întimplării), de René Benjamin, la dernière jouée à peine une année plus tôt au Vieux-Colombier, il faut apprécier l'effort de Mihalescu dans l'orientation du Petit Théâtre vers des œuvres d'où n'étaient pas forcément bannies la poésie, l'innocence, la profondeur des sentiments.

L'amant de cœur (Triunghiul) ouvrit la saison théâtrale 1922—1923 au Petit Théâtre, dont trois étaient maintenant les directeurs. A trois personnages, c'était la première pièce de Louis Verneuil qu'Elvire jouait. En novembre 1922: *La passion rouge*, pour Iancovescu et pour Elvire une reprise, pour Mihalescu un sujet neuf, le rôle Șbilț, qui avait compté dans les succès de Brezeanu.

Elvire Popesco savait ne pas accaparer la scène de son théâtre. Tanti Cutavă-Barozzi et Marieta Rareș, les deux ingénues blondes, très différentes l'une de l'autre, du théâtre roumain de la décade '20, partagèrent, avec Iancovescu et Mihalescu, les applaudissements d'un public

fidèle au Petit Théâtre: *Mademoiselle ma mère* (Domnișoara mama mea), de Louis Verneuil, *Le Faune* (Faunul), d'Edward Knoblauch (pour laquelle on engagea aussi la célèbre comédienne Maria Ciucurescu du Théâtre National), *Les vignes du Seigneur* (Năzdrăvăniile vinului), de R. de Flers et Fr. de Croisset.

En janvier 1923, un nouveau grand succès pour la direction du Petit Théâtre, *Les deux canards* (Două pămfile), de Tristan Bernard et Alfred Athis, avec Elvire en Léontine, Iancovescu en Gélidon-Montillac, Mihalescu en Béjun. Puis, pour la Popesco, un rôle généreux, de finesse d'intuition, mi-riant, mi-ému, un rôle qui évolue imperceptiblement d'un acte à l'autre, dans *L'école des cocottes* (Școala cocotelor), la comédie sentimentale de Paul Armont et de Marcel Gerbidon. Pour ceux qui savaient savourer et humer le « fruité » de son jeu, une nouvelle satisfaction.

Quoique pendant l'hiver 1923 les pourparlers entre le Petit Théâtre de Bucarest et Free Theater's Association of America paraissaient très avancés en vue d'une tournée aux États-Unis (avec *La passion rouge*, *Le petit café*, de Tr. Bernard, *Le faune*, *L'école des cocottes*, *Manassé*, de Ronetti Roman, *Akim*, de Victor Eftimiu), c'est à Paris, au Théâtre de l'Œuvre, au mois de mai, que le Petit Théâtre donna trois représentations avec la pièce roumaine *La passion rouge*. Le succès fut largement commenté dans la presse théâtrale française; on accorda même des distinctions à Elvire Popesco et à Iancovescu, ce qui ne manqua pas de vexer Mihalescu. Ce dernier accepta l'offre de Lugné-Poe d'être engagé au Théâtre de l'Œuvre. Les Roumains n'étaient pas des inconnus pour Lugné-Poe, qui avait partagé en 1891, à la fin du Conservatoire, un premier prix de comédie avec le jeune Edouard de Max, qui avait par la suite collaboré avec de Max et qu'une longue série de tournées en Roumanie avait familiarisé avec le public roumain. A la fin de l'année 1923 Miha-



Fig. 4. – Elvire Popesco.

lescu s'établit définitivement en France.

Rentrés au pays, les co-fondateurs du Petit Théâtre reprirent leur activité, leur répertoire. Elvire Popesco tourna son premier film, *La petite servante tzigane* (Țigăncușa de la iatac), sur un scénario de V. A. Beldiman, d'après une nouvelle de Radu Rosetti, un film muet qui passait à Bucarest au cours de l'hiver 1924.

Un homme en habit (Un om în frac), d'Yves Mirande, fut une autre comédie qu'Elvire et Iancovescu inclurent en automne 1923 dans la série de leurs succès personnels. Les deux avaient énormément de présence en scène, dès qu'ils apparaissaient, un fluide de sympathie naissait du public, leur séduction opérait irrésistiblement. Ce fut, dans cette pièce, le dernier rôle « roumain » d'Elvire Popesco: en mai, la tournée à Paris l'avait imposée à l'attention des spécialistes, qui la réclamaient. Ayant en tête le titre redondant *L'Occident fait appel à nos artistes*, un article de la revue *La Rampe* (Rampa) reproduisit la lettre adressée par Louis Verneuil à Elvire, dans laquelle il lui proposait le rôle principal dans une



Fig. 5. —
Al. Mihailescu.

de ses récentes comédies, un rôle d'étrangère « où votre ravissant accent est indispensable »².

C'était dans *Ma cousine de Varsovie*, le rôle que la berlinaise Marie Orska aurait dû interpréter si elle n'avait été empêchée d'entrer en France par d'embrouillés règlements de passeport. Elvire Popesco choisit de partir pour Paris, quoiqu'on lui eut proposé, paraît-il, une collaboration avec Max Reinhardt aux Etats-Unis. Avant son départ, elle assista, dans une symbolique toilette de demi-deuil, au spectacle où la comédienne Dorina Heller débutait en la remplaçant. Elle fut engagée au Théâtre Michel, dans des conditions matérielles excellentes, fixées par Puiu Iancovescu dans l'espoir qu'elles seront refusées, pour jouer en français *Ma cousine de Varsovie*.

Ce fut un des plus grands succès de la décennie, la pièce tint l'affiche pendant des années, fut reprise plusieurs fois, diffusée en Europe (Bruxelles, Vienne, Prague, Zurich, etc.) grâce aux tournées. Avouons que ce triomphe était dû à l'extraordinaire vocation de soliste d'Elvire Popesco, dont le règne sur Paris commença le soir de cette première: le 22 décembre 1923, pour durer jusqu'à nos jours. Son génie

du théâtre, auquel cet accent qui charriait « toutes les rocailles de sa Roumanie natale » ajoutait un charme particulier, consistait en ce qu'elle réussissait à transformer le type traditionnel de la coquette. Cette nuance, ce degré d'interprétation fut immédiatement perçu par la critique théâtrale française, qui ne s'est pas gardée d'évoquer le nom de Réjane à propos de l'explosive vitalité d'Elvire. Elvire substituait au calcul, à l'afféterie, aux enjolivures, à la prudence rusée — généralement associés à l'emploi de la coquette —, une aisance totale, déconcertante, une spontanéité imaginative, d'ailleurs parfaitement compatibles avec la conscience de son pouvoir de provocation, une sincérité successive et même contradictoire, qui n'était pas contrefaite, un entrain jeune et bouillant, qui déchaînait une vraie tempête en scène: « les meubles et les potiches volaient autour d'elle, l'intrigue entraînait en ébullition et, au pire de la bousculade et de la cacophonie, son visage, ses dents, son teint, ses cheveux rayonnaient »³. Sans complexes, cocasse, mais aussi tendre et malicieuse, dynamique, d'une santé imbattable, Elvire (« elle tourne, elle vire ») avait aussi le prestige d'une séduisante beauté physique: élancée,

les attaches souples et les extrémités ciselées, le mouvement des bras rempli de grâce, le teint translucide, ayant le poli de la porcelaine, les cheveux foncés, avant de devenir blonds pour jouer *Ma cousine de Varsovie*, le regard espiègle, les dents éclatantes qui ont rendu son sourire célèbre, elle avait une élégance légèrement licencieuse, dénuée de vulgarité, rappelant la peinture de Boucher, qui troublait les hommes. Elle a su ne pas abdiquer une parcelle de sa féminité, une féminité qui lui était aussi naturelle que la respiration. Comédienne accomplie, la Popesco ne jouait pas seulement de sa grâce naturelle et capricieuse, mais d'une étonnante justesse dans l'expression de l'intériorité. Elle savait être pétulante, pleine de trouvailles et conduire le spectacle tambour battant, mais savait aussi toucher, attendrir, faire passer le rêve dans la salle, tout par des moyens très simples, sans excès de raffinements, sans recherche. Dans l'évocation de ce succès, on ne pourrait faire abstraction de la force de l'enseignement d'Aristizza Romanescu, de la leçon de ce professeur d'Elvire Popesco au Conservatoire de Bucarest; son exemple l'obligeait à ne pas se tromper sur les rôles, à en dégager le comique sans compromettre l'équilibre de l'œuvre, la ramenait aux réalités exactes.

Tour de force, Elvire Popesco était entrée d'un seul coup dans la mythologie du spectacle parisien. *Neue Freie Presse*, une publication allemande qu'on ne pouvait soupçonner de partialité, commentait les carrières de deux comédiennes étrangères, chacune d'un style très personnel, que ce milieu féru de théâtre qu'était le Paris des années '20 consacra par le succès et qui polarisaient l'attention du public: Elvire Popesco et Ludmilla Pitoëff⁴.

Aiguillonné par la réussite de la comédie *Ma cousine de Varsovie*, Verneuil continua de produire pour Elvire Popesco *Pile ou face*, *La joie d'aimer*, *Adrienne à tout prix*, *Le mari que j'ai voulu*, etc., qui, toutes, ont enregistré des records de

longévité, en bénéficiant de tournées et de reprises.

Entre ses différentes tournées européennes, Elvire Popesco manœuvra pour revenir en Roumanie dès 1924. En novembre 1926 elle y organisa une tournée et joua à Bucarest et en quelques autres villes de la province. Elle était accompagnée par Louis Verneuil, qui était aussi son partenaire sur scène, et par une équipe française du Théâtre Antoine de Paris. Avant de repartir pour Constantinople, un dernier spectacle à Bucarest, cette fois-ci en roumain: *Adrienne à tout prix* (*Adriana cu orice pret*), avec Elvire, Iancovescu, Marieta Deculescu, M. Pella et... l'écrivain-acteur Louis Verneuil.

A Bucarest l'accueil de la tournée Popesco-Verneuil fut déchainé. Dans l'enthousiasme général, on préconisa de fonder un théâtre bilingue, franco-roumain, comme il en existait à Bruxelles, New York, Constantinople. En partant de l'interprétation du rôle de « la cousine de Varsovie », ainsi que des autres rôles, tous dans des pièces de Verneuil, joués à Bucarest en 1926, la critique dramatique essaya de définir dans l'art d'Elvire Popesco un côté spécifique roumain: avant tout dans cette préférence pour la comédie, dans cette veine comique pleine de saveur. Puis dans sa souveraine désinvolture, qui contrastait avec le maniérisme d'une école théâtrale plusieurs fois centenaire, dans sa vérité, son naturel imprévisible, qui échappaient à l'artifice, se moquaient des conventions. « Elvira a emmené à Paris notre gaieté, notre spontanéité, notre âme solaire, notre élan, notre irréflexion. Elle a conquis Paris par sa personnalité, son originalité, qui brisaient les fers de l'école française, sur scène c'était un éclair, une décharge électrique, elle parlait vite et fort, faisait des gestes rapides, paralysait ses partenaires, se mettait debout lestement, embrassait passionnément, fougueusement. Là où tout est réglé, prémédité méticuleusement, elle n'a tenu compte de rien, brutalisa, pleura, s'émut, versa

de vraies larmes et triompha. A ces décors, qui n'avaient pour les autres qu'une valeur fictive, elle redonna la vie, apporta un souffle de vraie vie... Elle nous revient telle qu'on la connaissait, unique et

inimitable »⁵: d'avoir gardé son style inaltéré, malgré les trois années d'enivrants succès parisiens et européens, avait de quoi charmer et flatter l'auditoire roumain.

Notes ¹ « Mme Popesco est une bien dangereuse interprète, capable d'abuser auteur et public sur la valeur du texte qu'on lui confie. Pis que dangereuse, elle est irremplaçable... » (Colette, *La jumelle noire — une année de critique dramatique*, Paris, 1934, p. 26, *Tovaritch*, de Jacques Deval, au Théâtre de Paris).

² *Rampa*, Bucarest, 1923, octobre 28.

³ *Encyclopédie du théâtre contemporain*, II, 1917—1950, Paris, 1959, p. 119.

⁴ *Rampa*, Bucarest, 1925, janvier 7.

⁵ *Rampa*, Bucarest, 1926, novembre 8.



Fig. 6. — Elvire Popesco.

Le 2 avril 1972 a eu lieu le 95^e anniversaire de la naissance de Tiberiu Brediceanu. Personnalité des plus illustres parmi les artistes patriotes de l'histoire de la musique roumaine, il demeure un exemple de conscience patriotique et de confiance dans le rôle et l'avenir de la culture nationale, ainsi qu'en témoignent — outre ses compositions, empreintes d'un authentique souffle populaire, et son œuvre de folkloriste — de nombreux textes: conférences, études, articles, chroniques, etc. Il y a un lien organique, une identité presque, entre le compositeur et l'homme d'action: son apport comme créateur s'est conjugué avec sa vocation à appuyer, stimuler et promouvoir en tout lieu les valeurs nationales. Il fut aussi, dans le cadre des institutions d'art où il fonctionna, un organisateur lucide, efficace et tenace, ferme dans ses convictions et dans son attitude, en dépit des nombreuses difficultés auxquelles il dut faire face.

♦

Tiberiu Brediceanu est né à Lugoj (Banat), dans une famille d'intellectuels roumains enthousiastes pour la cause de la liberté et des idéaux nationaux, en même temps qu'amateurs d'art passionnés, étant presque tous attirés par la musique¹. On sait qu'à cette époque Lugoj était un véritable foyer d'idées patriotiques dans la lutte contre la domination des Habsbourg. La ville possédait également une tradition musicale de longue date: c'est là qu'avait été créé, en 1840, le premier chœur (religieux) roumain; il avait été suivi, en 1870, par la «Réunion roumaine de chants et de musique»; et même les alentours de la ville retentissaient d'une musique populaire roumaine riche et originale. Dans nombre de maisons à Lugoj on faisait de la musique et des concerts publics étaient souvent organisés avec le concours d'amateurs ou d'artistes professionnels de passage dans la ville². Un tel climat ne pouvait manquer de favoriser la formation du

caractère profondément combatif de Tiberiu Brediceanu, ainsi que le développement de ses aptitudes musicales.

Les premières notions de musique lui furent données par sa mère, Cornelia Brediceanu, et par la sœur de celle-ci, Sofia Vlad Rădulescu, qui lui transmet aussi le goût pour la chanson populaire. A cet égard, nous mentionnerons également le ménétrier Nica Iancu-Iancovici, qui exerça son influence sur l'enfant, en lui jouant au violon ses mélodies folkloriques et en exigeant qu'il en fasse la transcription pour le piano³. C'est toujours à Lugoj qu'il reçut les conseils de Iosif Czegka, qui dirigeait alors «La Réunion roumaine de chants et de musique».

Parti à Blaj pour suivre les trois dernières classes secondaires au Lycée roumain, entre 1892 et 1895, Brediceanu y reçut aussi une instruction musicale systématique, en prenant des leçons avec son grand précurseur, le compositeur Iacob Mureșianu. Ce fut une période décisive dans la formation du futur musicien. Outre l'enseignement théorique, la musique classique, Mureșianu inculqua à son élève la conscience de la valeur des chansons et des danses populaires qui — greffée sur le fond de l'éducation acquise dans l'ambiance de Lugoj — constitua un puissant stimulant à mieux les connaître et

Brândușa Căplescu

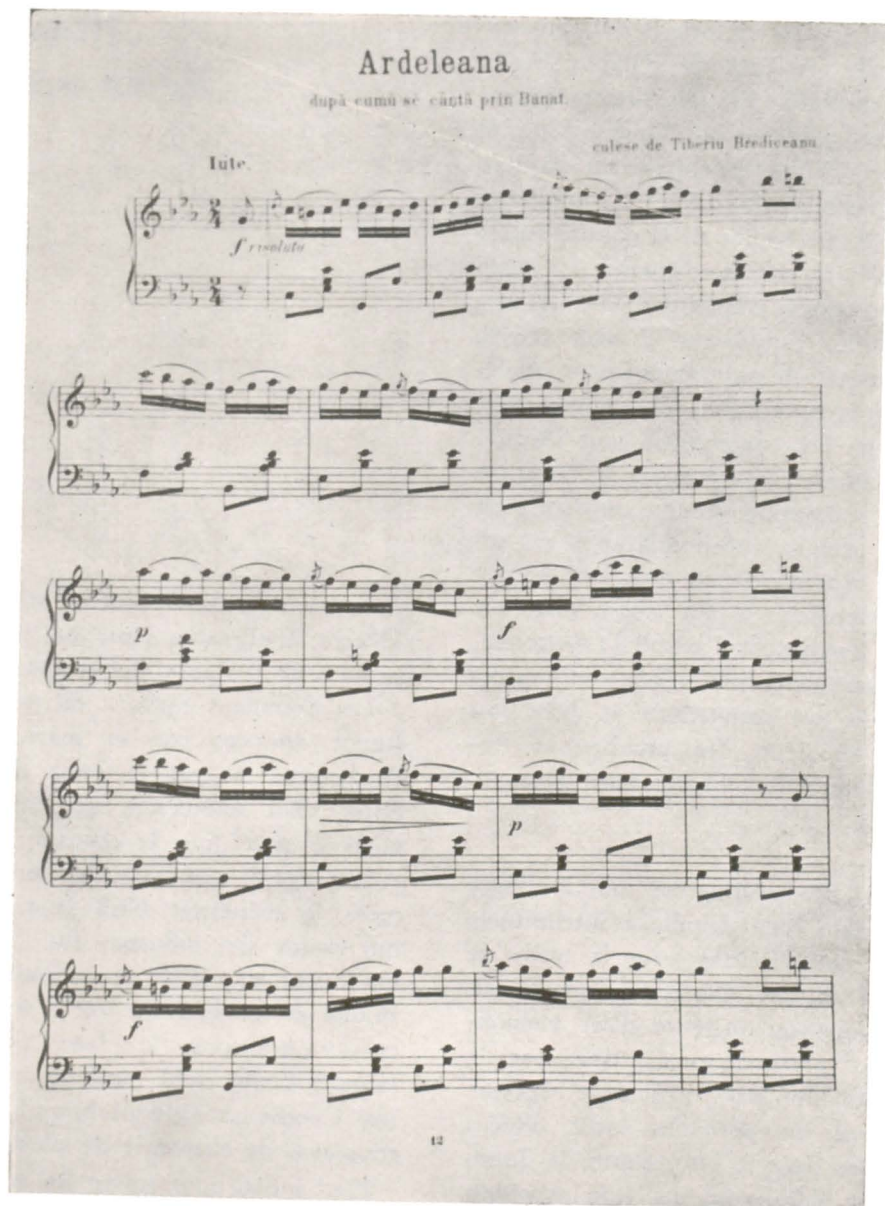


Fig. 1 a. — Le premier morceau publié par Tiberiu Brediceanu
(Reproduit d'après *Musa Română*, n° 1 de 1894).

les approfondir. Afin de confirmer les mérites du jeune folkloriste, Mureșianu publia dans sa revue musicale *Musa Română* (n° 1 et 11 de 1894) deux mélodies recueillies au Banat: *Ardeleana* et *Bagă, Doamne, luna-n nor*. Ceci constituait le départ de son activité de collectionneur d'innombrables mélodies populaires qu'il arrangeait et publiait successivement, au cours des années, dans les cahiers contenant

des *Doine*, *cîntece* și *balade populare românești* (Doïnas, chansons et ballades populaires roumaines) pour voix et piano⁴, *Colinde* (Cantiques de Noël) pour voix et piano et pour piano seul⁵ et *Jocuri populare românești* (Danses populaires roumaines) pour piano⁶.

Le maître, militant lui-même pour la cause de son peuple, aura sans doute su insuffler à son disciple des sentiments

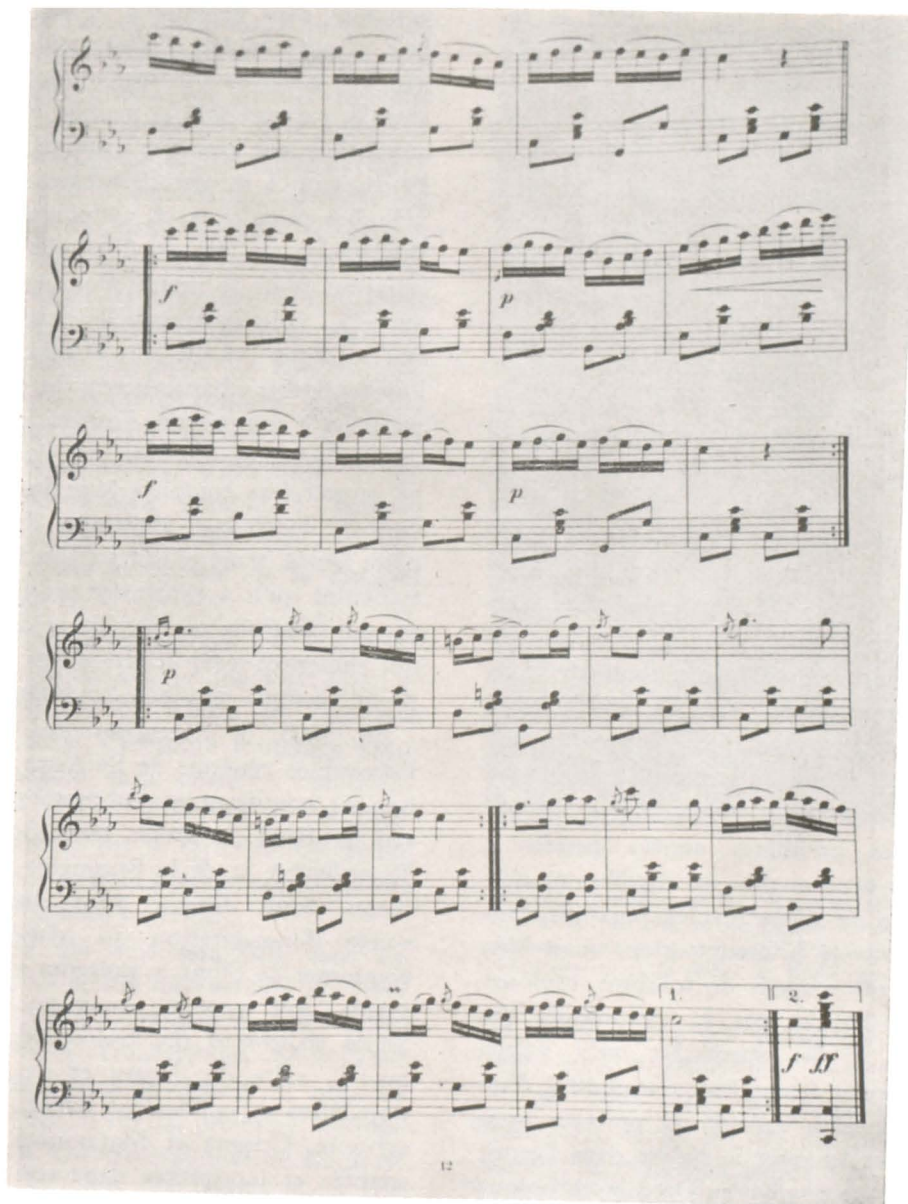


Fig. 1b

patriotiques profonds; de même que le contact avec l'ambiance de Blaj — ville historique, en continuelle lutte pour la liberté et la culture du peuple roumain — aura grandement contribué à l'éducation de Brediceanu⁷.

Après avoir terminé le lycée, il fit des études de droit à Budapest, Bratislava, Vienne et Rome. Pendant ce temps, fidèle à sa principale vocation, il fréquenta avec

assiduité les concerts symphoniques et les spectacles d'opéra, ayant l'occasion d'entendre quelques-uns des plus célèbres interprètes de l'époque; il continua en même temps à étudier la musique⁸. Au cours des vacances passées à la campagne, il poursuivait avec entrain son activité de collectionneur de folklore.

Ayant passé son doctorat en droit (Cluj, 1902), Brediceanu s'établit à Sibiu,

étant nommé, le 1^{er} janvier 1903, secrétaire de l'Institut de Crédit et Économies « Albina ». Il y trouva un milieu propice pour manifester ses conceptions et ses préoccupations, nettement définies à cette époque-là. De même que la ville de Blaj, Sibiu était parcouru par le souffle puissant de l'idée de culture nationale. Notons, d'abord, que la célèbre association « Astra »⁹, institution protectrice de la littérature et des arts roumains, y siégeait. En ce qui concerne l'art musical proprement dit, l'activité prodigieuse déroulée entre 1881 et 1899, à la « Réunion roumaine de musique », par le compositeur, chef d'orchestre et professeur George Dima, y avait laissé une empreinte vive et stimulatrice. D'ailleurs, la ville était depuis longtemps un centre musical important de la Transylvanie, jouissant d'un orchestre constitué, d'un chœur allemand réputé (« Hermannstädter Männergesangsverein ») et d'un public réceptif, passionné pour la musique.

Dès les premières années passées à Sibiu, la personnalité de Brediceanu s'affirme par de remarquables réussites dans le domaine de la composition, aussi bien que par ses recueils de folklore, toujours plus étendus, et par les chroniques des concerts et des spectacles qu'il publia dans la revue *Luceafărul*, chroniques d'un genre nouveau, servant de prétexte pour orienter et éduquer le public dans l'esprit de la culture roumaine. Dans la chronique intitulée *Concertul « Carmen »*¹⁰ la Sibiu (Le Concert « Carmen » à Sibiu)¹¹, par exemple, il discute à fond le problème du caractère national de la création musicale, expliquant d'une manière convaincante l'action fertile de cette tendance, comme en attestaient déjà les œuvres importantes de tous les précurseurs s'étant tournés vers le folklore, ainsi que celles des contemporains, dont D. G. Kiriac, qui avait dirigé le concert en cause. Un autre article à retenir est *Ciprian Porumbescu și opereta sa « Crai nou »* (Ciprian Porumbescu et son opérette « Crai Nou »)¹², ouvrage plus

appliqué, plus analytique. On y surprend une grande finesse d'observation concernant ces quelques « formes musicales étrangères », par exemple la marche et la valse, auxquelles leur auteur n'a pas réussi, selon Brediceanu, à infuser la substance de nos mélodies populaires. A cette réserve près, Brediceanu est loin de dissimuler son admiration pour le grand pionnier, dont il apprécie judicieusement la valeur, selon des critères visant la signification et l'« intention »: « Porumbescu fut parmi les premiers à comprendre l'esprit du temps » ... « l'héritage musical de Porumbescu ne saurait être toujours jugé du point de vue de la valeur artistique de chaque pièce isolée, mais plutôt par les intentions évidentes qu'il a exprimées et qui ont servi et qui serviront encore de guide à ceux qui peineront avec dévotion sur le terrain de la musique nationale roumaine ».

En 1905, à l'occasion des fêtes de l'assemblée générale de l'« Astra » — événement important auquel participèrent des représentants de toutes les régions de la Transylvanie et de la Roumanie — Brediceanu, étant désigné pour organiser la soirée d'inauguration du Musée ethnographique de Sibiu, y présenta avec grand succès son premier ouvrage scénique: *Serata etnografică* (La Soirée ethnographique)¹³, suite de danses et de chansons populaires recueillies au Banat, en Transylvanie, Crișana et Maramureș, chacune adaptée et interprétée dans son caractère propre. Illustrant en même temps la musique, la danse et le costume roumains, cette création peut passer pour le prototype du spectacle syncrétique dans notre littérature musicale. Trois ans plus tard (en 1908), Brediceanu transformera le dernier tableau de *La Soirée ethnographique*, qui représentait une veillée paysanne; par l'ampleur donnée à la composition et par l'action adjointe, il en tira un nouvel ouvrage scénique: *La șezătoare* (À la veillée) qui connut le même succès.

En 1910, sollicité par l'Académie Roumaine, Brediceanu entreprendra une action

systématique de collectionneur du folklore de Maramureș. Les résultats furent consignés dans le volume 170 *Melodii populare românești din Maramureș* (170 Mélodies populaires roumaines de Maramureș)¹⁴.

Quant à son activité de membre et, plus tard, de président de la section artistique de l'Association « Astra » et en même temps de membre du Comité « Societatea pentru fond de teatru român » (Société pour un fonds de théâtre roumain)¹⁵, elle continua pendant longtemps à servir les intérêts du théâtre et de la musique roumaine, et s'intensifia encore lorsque Brediceanu s'établit à Brașov, en 1913, où il avait été nommé directeur d'une succursale de la Banque « Albina ».

À Brașov, il trouva une vie musicale évoluée. Un de ses promoteurs était le compositeur George Dima, qui dirigeait le chœur de la « Réunion roumaine pour la gymnastique et le chant », institution fondée en 1874. Une affinité de principes et d'aspirations fut la cause d'une étroite collaboration et d'un échange assidu d'idées entre Brediceanu et Dima.

L'époque qui suit sera, sur tous les plans, la plus fertile de l'activité de Tiberiu Brediceanu. Immédiatement après l'Union de la Transylvanie, remplissant certaines fonctions officielles¹⁶, il organisa en avril—mai 1919 la première tournée officielle du Théâtre National de Bucarest à travers 14 villes de Transylvanie. La troupe avec, au premier rang, le grand Constantin Nottara, présenta *Apus de soare* de Delavrancea, *Fintina Blanduziei* de Vasile Alecsandri, *Răzvan și Vidra* de Hasdeu, *Poemul Unirii* et *Trandafirii roșii* de Zaharia Birsan. L'enthousiasme déclenché par ces spectacles dans le public roumain se reflète largement dans la presse de l'époque. Nous citerons les paroles suivantes de la chronique de V. Birlea, publiée dans *Drapelul*, Lugoj, 5 juin 1919: « Ils vinrent au milieu d'applaudissements, de chansons, ils furent couverts de fleurs et entourés d'amour, ils furent fêtés à l'égal

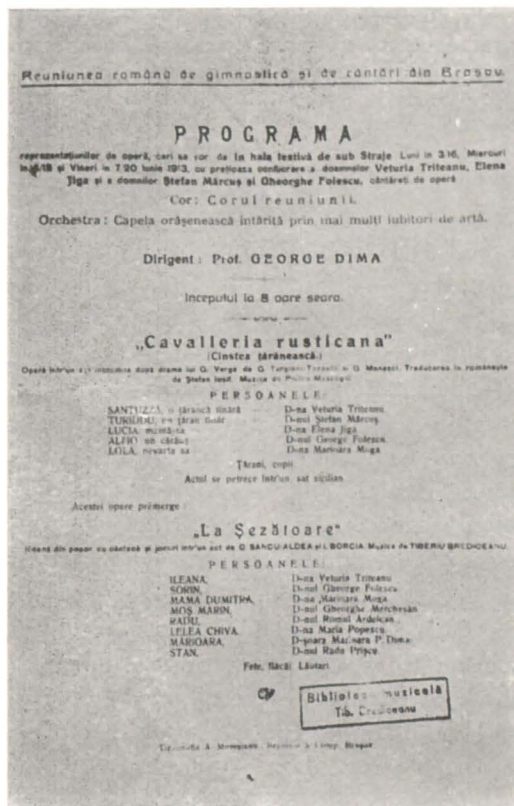
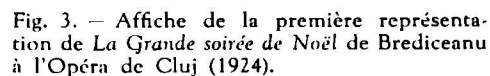


Fig. 2. — Programme de la représentation d'opéra donnée par la « Réunion de gymnastique et de chants de Brașov », dirigé par George Dima, avec *Cavalleria rusticana* de Mascagni et *À la veillée* de Brediceanu (1913).

des dieux, selon les battements de nos cœurs purs et sincères ».

C'est vers cette même époque que Brediceanu devint un des principaux fondateurs des trois institutions d'art de Cluj: le Théâtre National (1^{er} décembre 1919), le Conservatoire de Musique et d'Art Dramatique (28 mars 1920) et l'Opéra National (25 mai 1920). Voici un fragment du discours de George Dima à l'inauguration du Conservatoire¹⁷ (dont il avait assumé la direction), plein d'éloges pour la contribution de Brediceanu: « ... nous devons la réalisation de ces institutions de haute culture au Conseil Dirigeant. Mais cette réalisation — problème laborieux — ne pouvait être accomplie que par un travail sérieux et exténuant, qui vient d'un amour infini pour notre cause, de la part du chef du département des arts » (souligné par nous).

24



nale et faire tous les sacrifices afin de le conduire, maintenant que le début a eu lieu, au triomphe et à l'épanouissement ».

Au cours des années suivantes, l'œuvre du compositeur continue à s'enrichir d'ouvrages scéniques — icônes paysannes, comme il les appelait lui-même: *Seara mare* (La Grande soirée de Noël), scènes lyriques en trois actes (1924), *Învierie* (Résurrection), pantomime en quatre tableaux sur un livret de Lucian Blaga (1932) et *La seceriş* (A la Moisson), scène lyrique en un acte (1936).

Il poursuit son activité folklorique en réalisant entre 1921 et 1925 le recueil *810 Melodii populare românești din Banat* (810 Mélodies populaires roumaines du Banat) qui reçut le premier prix de la Société des Compositeurs Roumains en 1925. Autres contributions se rattachent au domaine du folklore: en 1927, à Bucarest, dans le cadre de l'Université libre, la conférence: *Motivul muzical în creația populară* (Le Motif musical dans la créa-

tion populaire). Cette même année, il devient membre et ensuite président de la « Commission pour l'Archive phonographique et la Publication du folklore musical », ayant pour collaborateurs les éminents musicologues George Breazu et Emil Riegler-Dinu. En 1928 il participa au Congrès international des arts populaires de Prague, avec le rapport: *Historique et état actuel des recherches sur la musique populaire roumaine*¹⁹ et, en 1929, il présenta, au Congrès international des arts populaires de Rome, le film *Poemul muzical etnografic — România în port, joc și cântec* (Le poème musical ethnographique — Costumes, danses et chansons de Roumanie). Huit ans plus tard, dans l'article *Părerii relativ la problema salvării și cultivării specificului nostru etnic* (Opinions concernant le problème de la sauvegarde et de la propagation de notre caractère ethnique)²⁰, il proposera une solution très intéressante et moderne pour fixer et conserver l'art populaire au moyen d'enregistrements sur pellicule sonore. En sa qualité de membre de la Commission des programmes de la Société Roumaine de Radiodiffusion, il mènera entre 1938 et 1940 une vigoureuse campagne en faveur de la collection et de la diffusion du folklore roumain dans sa forme la plus pure, insistant pour que la sélection soit

opérée avec le plus grand discernement, afin de ne pas confondre la chanson populaire authentique avec les altérations dues à des interprétations et à des arrangements inadéquats.

L'histoire de la musique roumaine en Transylvanie constitua pour Brediceanu une préoccupation constante, concrétisée en plusieurs études, dont *Muzica și compozitorii români ai Transilvaniei* (La Musique et les compositeurs roumains de Transylvanie)²¹, *Histoire de la musique roumaine en Transylvanie*²², *Muzica în Transilvania* (La Musique en Transylvanie)²³. De même, dans les conférences dédiées à George Dima²⁴ et à Ion Vidu²⁵, il fait une analyse détaillée du stade de développement musical trouvé par ces créateurs ainsi que de leur apport dans l'évolution de la vie musicale transylvaine.

C'est dans la même sphère de préoccupations que se situe l'étude *Romana. Epoca și istoricul acestui dans* (Romana. L'Époque et l'histoire de cette danse)²⁶, qui nous éclaire sur le rôle joué dans les salons roumains de Transylvanie, pendant la seconde moitié du siècle passé, par cette danse — inspirée du quadrille et dansée sur des mélodies populaires roumaines —, création de Iacob Mureșianu-père en collaboration avec le professeur Ștefan Emilian.



Fig. 4. — Extrait du journal *Piccolo de Roma*, 30 octobre 1929. On annonce la conférence de Tiberiu Brediceanu et la projection du film présentant les danses et les chansons roumaines.



Fig. 5. — Tiberiu Brediceanu avec son fils, le chef d'orchestre Mihai Brediceanu (1957).

Entre 1941 et 1944, Brediceanu fut directeur général de l'Opéra Roumain de Bucarest, fonction qu'il marqua d'importantes réalisations comme, par exemple, l'organisation, en 1942, d'une première tournée officielle de spectacles à Braşov et Sibiu, et, en 1944, d'une tournée de concerts à travers de nombreuses villes du pays entier. C'est toujours à ces années (1943) que remonte la fondation d'un orchestre propre de l'Opéra, les premiers essais de mettre en scène l'opéra *Œdipe* de Georges Enesco (entreprise réduite à néant par le bombardement du Théâtre Lyrique), ainsi que l'inclusion au répertoire de cinq nouveaux ouvrages scéniques roumains: les opéras *Capra cu trei iezi* de Alexandru Zirra, *Papură-Vodă* de Lucian Teodosiu, *Săptămîna luminată* de Nicolae

Brînzeu et les ballets *Demoazela Măriuţa* de Mihail Jora et *Priculiciul* de Zeno Vancea.

Après sa retraite du directorat de l'Opéra de Bucarest (il avait, à ce moment, 67 ans), Brediceanu se consacra surtout à la composition. Demeurant fidèle au mélос populaire comme source d'inspiration, il écrira une *I^{re} Suite pour orchestre symphonique* (1951), une *I^{re} Suite pour violon et piano* (1952), une *II^{me} Suite pour violon et piano* (1953), *Six doînas et chansons roumaines pour quatuor vocal et piano*²⁷.

Particulièrement intéressant par sa vibration poétique est le dernier ouvrage du compositeur: *Mioriţa — Six thèmes de la ballade, pour quatuor vocal et piano*²⁸, construit sur les variantes de la ballade

Miorița recueillies par lui-même entre 1921 et 1925 au Banat.

Jusque vers la fin de sa vie il continua à être présent dans la presse par ses articles: *Un jubileu. Un sfert de veac de existență a Teatrului Național și Operei Române din Cluj* (Un jubilé. Un quart de siècle d'existence du Théâtre National et de l'Opéra Roumain de Cluj)²⁹, *Gînduri despre George Enescu* (Pensées sur Georges Enesco)³⁰, *În amintirea lui George Dima* (En mémoire de George Dima)³¹, *Drumul ascendent al muzicii noastre* (Les progrès de notre musique)³² et *Festivalul de folclor al țărilor balcanice și din zona Mării Adriatice* (Le

Festival de folklore des pays balkaniques et de la zone de la mer Adriatique)³³.

Outre les nombreux titres, distinctions et prix qui lui avaient été décernés au cours des années, Tiberiu Brediceanu reçut, en 1958, le titre suprême d'Artiste du Peuple, comme un couronnement de ses mérites.

Il mourut le 19 décembre 1968.

Son œuvre de folkloriste, aussi bien que sa création proprement dite ou son activité de militant pour le noble idéal de l'affirmation de la musique nationale demeureront d'une incontestable valeur.

¹ Coriolan Brediceanu, père du compositeur, avocat, défenseur, en sa qualité de membre de la diète hongroise, des intérêts des Roumains, un des membres fondateurs actifs de la « Réunion roumaine de chants et de musique » et le président de la « Réunion roumaine de lecture » de Lugoj, auteur dramatique, publiciste, orateur, acteur amateur et auteur de l'ouvrage: *Date și reminiscențe pentru Istoria reuniunii române de cîntări și muzică din Lugoj* (Notes pour une histoire de la Réunion roumaine de chants et de musique de Lugoj), Lugoj, 1900. Cornelia Brediceanu mère de Brediceanu, pianiste de talent, membre de la « Réunion roumaine de chants et de musique ». Sofia Vlad Rădulescu et Elena Dobrin, sœurs de Cornelia Brediceanu, musiciennes douées. La première a recueilli et arrangé des mélodies populaires roumaines, parmi lesquelles nous citons la célèbre danse *Lugojana*, qu'elle eut le mérite de noter, de transcrire pour le piano et de publier pour la première fois.

² Ainsi, pendant sa tournée de 1846, Franz Liszt avait donné un concert à Lugoj aussi. En 1885, le jeune Brediceanu put assister avec sa famille aux concerts du violoncelliste David Popper et du violoniste Reményi.

³ Voir TIBERIU BREDICEANU, *Nica. Vestitul lăutar de la Lugoj* (Nica, le célèbre ménétrier de Lugoj), dans *Drapelul*, Lugoj, 3, 1903, n°s 105 du 6/19 septembre et 106 du 9/22 septembre.

⁴ 10 cahiers comprenant 80 mélodies.

⁵ 1 cahier avec 18 mélodies.

⁶ 8 cahiers avec 64 mélodies de danse.

⁷ Voir TIBERIU BREDICEANU, *Profesorul Iacob Mureșianu. Amintiri* (Le Professeur Iacob Mureșianu. Souvenirs), dans *Cultura creștină*, Blaj, 17, 1937, n° 4–5, avril-mai, p. 379–383.

⁸ Il fit également des études systématiques à Sibiu, avec Hermann Kirchner, de 1903 à 1906, et à Brașov, avec Paul Richter, de 1913 à 1914.

⁹ L'« Association transylvaine pour la littérature roumaine et la culture du peuple roumain », fondée en 1861, eut une contribution importante dans la lutte pour la libération nationale des Roumains de Transylvanie.

¹⁰ Le chœur « Carmen » de Bucarest fut fondé en 1901 par le professeur D. G. Kiriach, compositeur et folkloriste, qui le dirigea jusqu'à sa mort, en 1928. Il participa en 1905 aux grandes fêtes culturelles organisées à l'occasion de la fondation du Musée ethnographique de Sibiu.

¹¹ Publiée dans la revue *Luceafărul*, Budapest, 4, 1905, n° 19 du 1^{er} octobre, p. 372–374.

¹² Publié dans la revue *Luceafărul*, Sibiu, 7, 1908, n° 13 du 1^{er} juillet, p. 316–317 à l'occasion de la commémoration de 25 ans depuis la mort de Ciprian Porumbescu.

¹³ L'ouvrage, enrichi petit à petit de nouvelles danses et chansons, prit le titre de *Poemul muzical etnografic – România în port, joc și cîntec* (Le Poème musical ethnographique – costumes, danses et chansons de Roumanie). Il fut filmé en 1929, dans sa forme la plus complète.

¹⁴ Bucarest, ESPLA, 1957.

¹⁵ Créée en 1870, dans le but d'amasser des fonds pour un théâtre national roumain en Transylvanie. Ce but ne put être réalisé qu'après l'Union avec la Roumanie, en 1918.

¹⁶ Pendant le Conseil Dirigeant Roumain (premier gouvernement roumain en Transylvanie après l'Union), il occupa le poste de Directeur des Arts tenant du Département des Cultes et de l'Instruction publique (1 mars – 11 août 1919), puis celui de chef du Département pour la Pro-

Notes

tection Sociale et des Arts (11 août 1919 – 10 avril 1920), après quoi il fut nommé Directeur général du Théâtre National et de l'Opéra National de Cluj (jusqu'au 31 mai 1920).

¹⁷ Publié dans le journal *Patria*, Cluj, 30 mars 1920.

¹⁸ Discours publié dans *Patria*, Cluj, 28 mai 1920.

¹⁹ Publié dans le recueil *Art populaire*. Travaux artistiques et scientifiques du I^{er} Congrès International des Arts Populaires, Prague, MDCCCXXVIII, Tome II, Ed. Duchartres, Paris, 1931, p. 133–140.

²⁰ Publié dans la revue *Transilvania*, Sibiu, 68, 1937, n° 3, mai-juin, p. 174–179.

²¹ Dans *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 89, 1926 n°s 122 du 21 novembre, 123 du 24 novembre et 124 du 26 novembre.

²² Publiée par l'Académie Roumaine, Bucarest, 1938.

²³ Publié dans le volume *Muzica românească de azi* (La Musique roumaine d'aujourd'hui). Le livre du syndicat des artistes instrumentistes de Roumanie, paru sous les soins du prof. P. Niţulescu, Bucarest, 1939, p. 729–741.

²⁴ TIBERIU BREDICEANU, *Cuvîntare rostită în ziua de 6 mai 1922 la festivalul în onoarea mde-*

strului George Dima cu prilejul jubileului său de 40 de ani de activitate muzicală (Discours prononcé le 6 mai 1922, au festival en l'honneur de George Dima à l'occasion de la célébration de 40 ans d'activité musicale), Cluj, 1922.

²⁵ TIBERIU BREDICEANU, *Muzica din Banat şi compozitorul Ioan Vidu* (La Musique au Banat et le compositeur Ioan Vidu). Conférence donnée le 26 février 1932 à la Radio de Bucarest et publiée dans la revue *Armonia* des professeurs de musique de Roumanie, Botoşani, 1932.

²⁶ Dans *Gazeta Transilvaniei*, Braşov, 104, 1941, n° 25 du 30 mars, n° 30 du 4 mai, n° 31 du 8 mai et n° 32 du 10 mai.

²⁷ Publiées par ESPLA, Bucarest, en 1953.

²⁸ Publié par ESPLA, Bucarest, en 1956.

²⁹ Dans la revue *Bis*, Bucarest, 3, 1945, n° 111 du 20 mai.

³⁰ Dans la revue *Muzica*, Bucarest, 5, 1955, n° 5, mai, p. 8–9.

³¹ Dans la revue *Muzica*, Bucarest, 5, 1955, n° 7–8, juillet-août, p. 47–48.

³² Dans la revue *Contemporanul*, Bucarest, 1957, n° 51 (585) du 20 décembre.

³³ Dans *Scînteia Tineretului*, Bucarest, 18 (II^e série), 1962, n° 4113 du 4 août 1962.

B. T. Ripeanu

1. UNE RÉALITÉ HISTORIQUE:
LES RAPPORTS LITTÉRATURE
— CINÉMA

bilan d'un demi-siècle de littérature moderne écrite par *homo cinematographicus* pour *homo cinematographicus*; on établit les coordonnées du cinéma en ce qui concerne les méthodes et les procédés empruntés à l'expérience de la littérature moderne; on considère avec attention les destinées des genres littéraires qui ont abouti au cinéma, les destinées des gens de lettres devenus cinéastes². Et, en même temps, une ample bibliographie internationale indique que l'écrivain est constamment présent, partout, toutes les fois

² En relation directe avec un aspect fondamental de l'esthétique du cinéma — la narrativité, le problème des rapports littérature — cinéma ne saurait être contourné par aucune recherche théorique. S'en sont occupés non seulement les classiques de l'esthétique du cinéma mais aussi les esthéticiens des nouvelles orientations sémiologiques et structuralistes. Au fond, la discussion de ce problème à un haut niveau, de généralisation, sa présence au centre de l'attention, reflètent une réalité culturelle et sociopsychologique plus profonde: c'est un fait prouvé que la grande majorité du public met couramment l'œuvre cinématographique en rapport avec son expérience littéraire.

Dans une époque que l'on a souvent surnommée « du cinéma », où film, mass-media et art, divertissement et instrument des activités pratiques (didactiques, scientifiques, publicitaires) imposent à l'individu des relations complexes avec la réalité cinématographique, la permanence des rapports littérature — cinéma se révèle comme un phénomène naturel, consubstantiel à la conscience littéraire et cinématographique des temps modernes. La mise en relation des deux catégories — « littéraire » et « cinématographique » — fait, de nos jours, l'objet de débats théoriques peut-être encore plus amples et obstinés qu'il y a quelques dizaines d'années, lorsque la théorie cinématographique et le cinéma en tant qu'art venaient de prendre naissance; et, certes, bien plus qu'alors, la pratique de la littérature et du cinéma modernes, la pratique de la création de l'homme de lettres et du cinéaste, mettent en évidence des interférences et des interinfluences, des « transferts de propriétés » (A. Thibaudet) et des « hybridations » fécondes. On s'évertue de déceler les racines du cinéma dans la littérature qui l'a précédé ou dans celle qui lui est contemporaine et qui s'avère susceptible de devenir du cinéma; on conteste toute une zone du cinéma au nom de son caractère « littéraire » accusé et toute une zone de la littérature à cause de sa superficialité « cinématographique »; on fait le

¹ Entreprise par suite de l'investigation d'un ample matériel d'archives, documentaire et de presse (surtout les périodiques roumains des années 1896–1950), cette bibliographie donne des références concernant: 1. *La contribution directe de l'homme de lettres à l'évolution du cinéma roumain* (écrivains scénaristes; œuvres littéraires portées à l'écran; la participation des écrivains à la vie cinématographique: production, technique, diffusion, activités dans les organismes ayant des relations avec le cinéma). 2. *Les écrivains dans le journalisme cinématographique* (théorie et critique; la théorie et la pratique de la réalisation; histoire; sociologie; économie et législation; chronique). 3. *La littérature inspirée du cinéma* (œuvres littéraires; échos).

que l'on met en question le sort du cinéma³.

Pour l'homme de lettres il s'agit en fait d'une prise de conscience explosive de sa propre condition en rapport avec la destinée du septième art, prise de conscience qui lui impose de se manifester — en tant qu'homme moderne — d'une manière combative et compétente; pour un tel homme, le fait cinématographique est un élément constitutif de sa vie quotidienne, la culture cinématographique représente une partie normalement indispensable de sa culture générale, l'expression de son opinion relative au cinéma — un commandement social et culturel. La participation des écrivains à la formation et au devenir de ce domaine est ainsi un des facteurs de conscience extérieurs au cinéma, des plus dynamiques; une participation *historiquement permanente*, qui gagne constamment en *ampleur* et en *substance* (sans contredire nullement la spécialisation et la formation professionnelle du cinéaste et du filmologue⁴); une participation qui n'est pas circonscrite à la sphère de la grande production, mais qui se manifeste également, d'une manière qui lui est propre et avec son poids spécifique, « en marge » de celle-ci, dans cette zone où les relations semblent plus étroites entre les diverses branches de la cul-

ture d'une nation et où les domaines antérieurement constitués, qui témoignent déjà d'une expérience créatrice, exercent une influence plus directe sur les nouveaux venus⁵.

Prospecter, dans la culture roumaine, la zone des rapports littérature — cinéma signifie non seulement en donner une description, mettre en relation les efforts contemporains avec leurs traditions historiques, mais aussi apprécier ces efforts au point de vue de leurs valeurs de permanence, argumenter historiquement une activité particulièrement importante pour le développement de notre cinéma contemporain. Une activité qui l'a toujours investi de titres de noblesse intellectuelle, qui a élargi son horizon esthétique et culturel, qui l'a incité à se surpasser. Au nom de ces réalités, aujourd'hui aussi bien que jadis, le cinéaste est celui qui reçoit — avec gratitude et sans aucune défiance orgueilleuse — l'appui venant du monde littéraire. Le désir des gens de lettres de contribuer au progrès du cinéma roumain n'est pas une manifestation de conjoncture, issue d'une passion de dernière heure, mais bien le fruit objectif historiquement constitué et *productif* d'une expérience à laquelle la filmologie roumaine a accordé la place qu'elle mérite: une place d'honneur⁶.

³ De Tolstoï, Anatole France et Shaw à Maïakovsky, Brecht, Garcia Lorca et Malraux, de Joyce et Proust à Moravia, A. Robbe-Grillet, Pasolini et Goytisolo, un immense trésor bibliographique qui n'est pas encore mis en ordre, reflète l'intérêt de tous les coryphées de la littérature moderne vis-à-vis du cinéma.

⁴ Certes, le cinéma ne pourrait pas subsister en demandant continuellement l'aumône au théâtre et à la littérature. La garantie de son existence autonome est constituée en premier lieu par l'activité des professionnels — les cinéastes et de ceux qui l'étudient — les filmologues. Mais aucune cinématographie n'a pu prospérer en restant isolée, sans réceptivité permanente vis-à-vis de toutes les zones de la création. Ce sont justement les moments de réceptivité vers la culture nationale qui correspondent à son épanouissement.

⁵ Influence parfaitement lisible dans ce cadre où l'on peut suivre avec plus de facilité la circulation des thèmes, des motifs et des individus.

⁶ Et non seulement en relation avec des expériences passées mais aussi dans le débat des problèmes actuels et de perspective du film roumain. De nos jours, il suffit de feuilleter quelques revues littéraires et de culture ou le mensuel *Cinema* pour se rendre compte que les écrivains (poètes, prosateurs, dramaturges) sont constamment prêts à débattre des questions de cinéma, pour se rendre compte de la déférence avec laquelle on sollicite leur opinion et de la sollicitude avec laquelle ils la communiquent. « Quels films feriez-vous si vous étiez producteur? », « Pourquoi aimez-vous le cinéma? », « Le film roumain peut-il devenir meilleur? », « Est-ce le film qui a contrarié le public ou le public qui

2. LA LITTÉRATURE — REFLET DU CINÉMA

Avant tout, avant d'écrire *sur* ou *pour* le cinéma, l'homme de lettres en est un témoin; il est spectateur de la représentation cinématographique et, à la fois, spectateur de cette représentation que le cinéma même donne sur la grande « scène » de la vie moderne. Pour lui, le cinéma est une des réalités de l'époque, dont il est obligé de prendre acte, dont il s'efforce de capter fidèlement le message, qu'il veut comprendre et refléter dans ce qu'il écrit; de la sorte, le cinéma devient un objet de description, car il commence à être un fait de ce monde que la conscience littéraire reflète dans son expression la plus directe, la *littérature*.

Il est nécessaire d'analyser le processus évolutif qui a eu lieu. On se trouvait, au début, devant une modalité élémentaire de description, presque celle du « reporter », qui s'arrête à la superficie, au pittoresque, à la couleur, à l'atmosphère⁷. Mais même dans cette étape, où l'écrivain se contente d'observer, de constater, une réalité psychologique nouvelle surgit

pour lui au-delà de l'image littéraire: il a l'intuition du fait que le cinéma imposera une modalité originale d'examiner et de refléter le monde. (Qui, certainement, est encore insuffisamment cristallisée dans les limites mêmes de l'art du film et qui, pour cette raison, est d'autant plus difficile à surprendre de l'extérieur, autrement qu'à l'aide de cette formule équivoque, mais qui dit tout: « comme au cinéma », employée entre autres par Vlahuță⁸). Ce qui est symptomatique c'est que sous l'empire de cette intuition, on tente maintenant un nouveau genre journalistique et littéraire surnommé à l'époque « film ». Pour ses auteurs, il est important de suggérer le mouvement rapide, de condenser l'action et d'en exprimer le dynamisme intérieur, à l'aide d'une description fulgurante: ce sont les éléments qui avaient imposé, par analogie avec le cinéma, sa dénomination. Ce genre hybride, assez rarement abordé, a laissé quand même quelques échantillons intéressants, dont il faut tenir compte lors de toute analyse consacrée aux premières relations entre la littérature et le cinéma⁹.

a tort? », « Pouvez-vous suggérer quelques remèdes concrets et immédiats? », « Quel est l'écho de l'actualité dans le film roumain contemporain? », « Préférez-vous le scénario original ou bien que l'on porte à l'écran une œuvre littéraire? », « Comment le film roumain accomplit-il sa fonction éducative? », etc. C'est à de telles questions que répondent des écrivains comme Eugen Jebeleanu, George Macovescu, Eugen Barbu, Ion Brad, D. R. Popescu, A. Baranga, Titus Popovici, Mihnea Gheorghiu, Nina Cassian, Petru Popescu, Leonid Dimov, Al. Ivasiuc, Ana Blandiana, Marin Preda, I. Băieșu, Virgil Teodorescu, Marin Sorescu et tant d'autres.

⁷ Comme dans les sonnets de G. Topirceanu (*La cinematograf* (Au cinéma) paru dans *Viața Românească*, 2/1911) et de V. Eftimiu (*Rinei Carmelini* (À Rina C.) paru dans *Rampa*, 29 mars 1926, republié sous le titre *În anul filmelor sonore* (Dans l'année des films sonores) dans *Cinema*, 18/1931); ou dans la prose de E. Gîrleanu (*Cinematografele* (Les cinémas) dans *Tribuna*, Arad, 2 janvier 1911), de L. Rebreanu (*Cinema dans*

Ramuri, Craiova, 14/1912) et de I. Peltz (*Cinematograf vechi* (Le vieux cinéma) dans *Sburătorul*, 26 mars 1921).

⁸ Voir Al. Vlahuță, *Scrieri alese*, vol. III, București, 1967, p. 467 — Note du 31 mars 1911.

⁹ En 1913 déjà, dans un compte rendu concernant un volume d'une telle facture (*Film și schițe* par V. Mestugean), Al. Macedonski avait ses réserves à l'égard des perspectives de ce genre littéraire et accusait surtout le caractère « fabriqué » de telles productions (*Filmi și literatură și literatură* (Films et films, littérature et littérature), dans *Universul*, 30 novembre 1913). Avec le temps, l'exercice dans ce domaine — sous l'influence de l'avantgarde européenne — modifie la formule en la rendant similaire au poème en prose (« scénario », « proso-poème ») de facture surréaliste. Quelques repères bibliographiques: H. Papadat-Bengescu, *Film de tramvai* dans *Însemnări literare*, 10 mars 1919; Geo Bogza, *Nocturnă pentru Bebe* dans *Urmuz*, 1/1928; Sașa Pană, *Supraîmpresiune* dans *UNU*, 11/1929; Demostene Botez, *Foto-Cinea* dans *Adevărul literar și*

Avec le temps, l'écrivain s'approche toujours davantage du cinéma, de son essence. Il se produit un véritable changement dans sa *qualité* de spectateur de cinéma. Il devient un spectateur passionné et avisé, cultivé et sensible. Il est suffisant d'examiner, au cours des troisième et quatrième décennies de ce siècle — dans nombre d'enquêtes et d'interviews, dans les mémoires et la correspondance des écrivains — la place qu'occupe le cinéma dans leur vie quotidienne, pour que cette évolution se révèle très nettement¹⁰. Les cas où l'on réfute par principe le cinéma deviennent extrêmement rares et les diatribes les plus violentes à l'adresse du film sont dues assez souvent à ceux qui sont devenus ses spectateurs les plus fidèles. Le cinéma est pour bien des écrivains une passion et un produit de consommation courante¹¹.

Sur le plan littéraire proprement dit, les effets de cette transformation dans la qualité de spectateur de l'écrivain sont faciles à saisir. Du fait que le cinéma est

devenu pour lui quotidien, ses héros acquièrent dans leur propre existence des données nouvelles — cinématographiques. L'écrivain les rend manifestes dans les répliques, les prend en considération lorsqu'il décrit l'existence de tous les jours de ses héros, elles sont intégrées dans la métaphore et, dans certains cas exceptionnels, constituent la substance même de l'œuvre littéraire¹². La description — la simple description d'un spectacle de cinéma — témoigne elle aussi de l'angle nouveau sous lequel l'homme de lettres voit le film, grâce à la culture et à la sensibilité (cinématographiques) acquises. Il aborde le spectacle du point de vue subjectif du personnage, il est préoccupé de sonder la psychologie de son héros-spectateur, de décrire ses états d'esprit et il trouve pour ces moments des valeurs littéraires, autres que celles purement descriptives¹³.

Le domaine le plus intéressant et peut-être le moins envisagé des relations entre le cinéma et la littérature est celui des

artistic, 15 mars 1931; Lucia Demetrius, *Film* dans *Universul literar*, 18 juin 1938; F. Aderca, *Film* dans *Universul literar*, 1 décembre 1935.

¹⁰ L'écrivain avoue sa sympathie à l'égard du cinéma dès son enfance même, la joie et la satisfaction intellectuelles réelles que le cinéma (où il va presque chaque jour) fait naître en lui, ses préférences pour le cinéma au détriment des autres spectacles. L'explication que donne M. R. Paraschivescu nous semble utile pour une compréhension plus sensible de ces affinités: « Le film m'a donné la possibilité de me regarder moi-même (et je ne saurais dire combien de fois il m'a offert ce miroir) » (*Jurnal de cobai* — 1 mars 1940, paru dans *Luceafărul*, 1 mars 1969).

¹¹ Par les fonctions officielles qu'ils ont eues dans les années '20-'40 (directeurs des théâtres nationaux, hauts dignitaires dans le domaine de la culture) ou en tant que membres dans la direction de la Société des Écrivains ou de la Société des Auteurs Dramatiques, L. Rebreanu, C. Moldovanu, I. Minulescu, I. M. Sadoveanu, V. Voiculescu, V. Eftimiu, Jean Bart, E. Bucuța, Al. Brătescu-Voinești, M. Dragomirescu, T. Vianu sont devenus automatiquement membres dans les commissions de censure des films. Pour nombre d'entre eux, le « vice du cinéma » et

la culture de spectateur sont dus à ces longues séances généreuses. D'autres passionnés du cinéma, comme Gib Mihăescu, M. Sebastian, Camil Petrescu, ont certainement bénéficié des gratuités accordées aux journalistes. Il y a peu de cas où l'on pouvait se vanter — comme M. Sebastian — de s'être formé à l'école des cinémas d'art et des ciné-clubs parisiens (cf. *Studio '28*, dans *Rampa*, 28 janvier 1935).

¹² Le cinéma est une réalité et un symbole dans la ville où s'arrête pour une nuit l'héroïne de la pièce *Steaua fără nume* de M. Sebastian; c'est continuellement un terme de référence et de comparaison obstinée pour les héros du roman *Cartea nunții* de George Călinescu; c'est un élément constitutif du moi lyrique de Bacovia (voir *Plumb de iarnă*, 1916; *Modern*, 1946); c'est le détonateur d'un drame et objet de psychose dans *Greta Garbo* de Cezar Petrescu; c'est la substance poétique dans quelques productions de Ștefan Roll (voir *Ecran et Film* dans *Punct*, 9 et 10/1924), de L. Dimov (*La cinematograf*, dans *Luceafărul*, 10 avril 1971) ou dans la pièce de I. Călugăru (*Charlot iubeste* dans *Viața Românească*, 3/1946).

¹³ Tout à fait remarquables à ce point de vue — les pages 320-327 du roman *Prins* par Petru Popescu (Bucarest, 1969).

transformations profondes qu'a subies la littérature au cours de « l'époque du cinéma », le domaine des structures que la littérature doit au film et à la nouvelle condition « cinématographique » de l'écrivain. Ces phénomènes sont plus évidents dans la littérature d'avant-garde des troisième et quatrième décennies et dans la poésie moderne, où les procédés du cinéma sont quelquefois explicites. C'est l'étude des structures de la prose littéraire et de la dramaturgie roumaine moderne qui nous indiquera dans quelle mesure les observations de l'homme de lettres relatives aux mutations survenues dans la littérature sous l'influence du cinéma sont fondées, et, en même temps, dans quelle mesure les réalités de notre art littéraire témoignent du phénomène général de « cinématographisation » de la littérature moderne ¹⁴.

¹⁴ Al. Macedonski (loc. cit.) et O. Densusianu (*Viitorul romanului* (L'avenir du roman) dans *Viața nouă*, 6—7/1925) considèrent que ces modifications concernent surtout les dimensions de l'œuvre littéraire, en constatant que la prose, le théâtre et le poème de grandes dimensions ne conviennent pas au rythme de l'existence moderne. I. Vinea *Moartea romanului* (La mort du roman) aboutit même à un moment donné à la conclusion que le roman est devenu inadéquat pour notre époque.

Quant aux mutations engendrées par le cinéma dans les structures littéraires, M. Sebastian (*Literatură și reportaj* et *Bulevard și literatură* dans *Vremea*, 6 et respectivement 13 décembre 1928) constate un penchant vers le pittoresque, vers la description superficielle, « cette grâce franche et ingénue de la rapidité » et — en ce qui concerne la dramaturgie — « un déplacement de la fonction de la parole vers le décor, ... un art poétique de la succession des images ». G. Călinescu (*Poezie și cinematograf* dans *România literară*, 7/1932) remarque que « la poésie d'après-guerre a été beaucoup influencée par la technique cinématographique. Les associations éloignées entre les images, les émotions cosmopolites dues à la citation des données exotiques — tout cela rappelle le film ».

En expliquant la technique utilisée dans sa dramaturgie, G. M. Zamfirescu avoue qu'il n'em-

3. L'ÉCRIVAIN-CRITIQUE DE CINÉMA

La critique cinématographique signée par les écrivains constitue, par son ampleur et par sa consistance, un domaine important de la « conscience cinématographique en Roumanie » ¹⁵. Il serait pourtant exagéré de l'isoler complètement de la « conscience littéraire ». Malgré le « déguisement » de l'écrivain-publiciste en critique de cinéma, sa qualité littéraire reste ferme et manifeste; c'est elle qui lui offre des critères et des repères, des valeurs de référence et une plate-forme esthétique; c'est elle qui lui confère du prestige et de la responsabilité sur le plan culturel. Certes, faire de la critique de cinéma ou formuler des considérations théoriques en ce qui concerne l'art du film — d'abord de l'extérieur, par rapport à la

plote pas les tableaux parce qu'il serait sous l'influence des dramaturges allemands contemporains, mais parce qu'il use, comme au cinéma, de la superposition des images, obtenant de la sorte « une possibilité plus aisée de préciser, de faire passer d'un état d'âme à un autre, ce qui signifie une superimpression de ces états » (dans *Vremea*, 24 mai 1928). Dans une analyse entreprise au point de vue qui nous intéresse ici, un tel témoignage est très important mais malheureusement il n'est pas fréquent. Il existe pourtant d'autres points de départ, suffisants pour nous permettre de déceler des structures cinématographiques dans l'œuvre d'autres écrivains, dans la prose de Camil Petrescu et de Cezar Petrescu, de Liviu Rebreanu et, de nos jours, dans les romans de Al. Ivasiuc, Petru Popescu et Fănuș Neagu, dans la dramaturgie de Camil Petrescu et de M. Sebastian, chez P. Anghel, H. Lovinescu, Paul Everac et I. Băieșu.

¹⁵ Écrivains et critiques littéraires, poètes, dramaturges et prosateurs publient dans la presse roumaine des chroniques, des articles, des études, des essais, concernant le cinéma; leur volume est presque égal à celui formé par les articles des professionnels, critiques de cinéma et filmologues. L'examen bibliographique entrepris nous a révélé des relations imprévues avec le cinéma de presque tous les gens de lettres de notre siècle.

littérature ou au théâtre, ensuite des positions mêmes du septième art — ne signifie pour lui nullement être un dilettante, un « touche-à-tout » culturel. Une telle activité suppose que l'on se sente proche du cinéma, sentimentalement, que l'on aime le cinéma et qu'on le comprenne, qu'on le connaisse grâce à une culture spécialisée¹⁶. L'écrivain — critique de cinéma répond à ces conditions. Mais même lorsqu'il s'y exerce pendant longtemps et à un niveau qui se veut professionnel, il n'oublie ni sa vocation, ni sa *qualité* d'homme de lettres, d'écrivain.

Tout en évoluant parallèlement au progrès de la critique cinématographique roumaine, la présence de l'écrivain dans cette activité de publiciste se caractérise par un cycle qui lui est propre: a) l'écrivain — homme cultivé formule occasionnellement une opinion relative à un problème culturel; b) il exprime un point de vue concernant un aspect qu'il connaît intimement, en tant que spectateur passionné du cinéma; c) il assume pour un certain temps la qualité professionnelle de critique de cinéma. Le même cycle peut se répéter dans différentes étapes historiques mais il n'est pas obligatoirement parcouru par

tous les écrivains qui ont fait de la critique de cinéma¹⁷.

En suivant à travers la presse roumaine de la première moitié du XX^e siècle l'activité des écrivains publicistes qui s'intéressent au cinéma, on constate les situations suivantes (qu'il est difficile parfois de délimiter strictement du point de vue historique, mais dont la succession est presque certaine):

A — L'écrivain est *accidentellement* présent dans la presse de tous les genres (quotidiens, presse politique, culturelle) à un moment où l'on ne s'y occupe que rarement et par hasard de cinéma (à l'exception de quelques événements: l'introduction du spectacle cinématographique, « le moment Leon Popescu », la discussion autour de la loi Dissescu¹⁸). Durant cette étape (qui finit en 1920, approximativement) il existe peu d'articles dont le cinéma fasse l'objet et ceux-ci sont dus justement à des écrivains qui, d'une manière ou d'une autre, se trouvent en relation avec les débuts de la production cinématographique¹⁹.

B — La presse spécialisée, « corporative », sollicite l'écrivain, pour des interviews et des enquêtes, mais aussi parfois

¹⁶ Si l'écrivain entame les problèmes du cinéma, ce n'est pas parce qu'il se servirait de l'alibi conformément auquel « il peut parler avec certitude de tout livre, de toute pièce de théâtre, de tout film, car quelles que soient les bêtises qu'il débite, il ne se trouve personne pour l'en rendre responsable » (L. Rebreanu, *Amalgam*, 1943, p. 78); il est un spectateur cultivé et sa culture de cinéma est prouvée aussi par l'intérêt à l'égard de la presse et des livres spécialisés étrangers, qu'il lit et dont il fait parfois des comptes rendus.

Quand l'écrivain exige que « l'on mette obstacle dès le début à l'immixtion dans nos actions cinématographiques des dilettantes, des mala-droits et surtout des arrivistes » (E. Isac, *Împotriva filmului?* (Contre le film?) dans *Cinema*, 139/1930), il est le premier à se soumettre à ce critère de sélection.

¹⁷ La majorité des gens de lettres ne passent que par les deux premières phases de ce cycle. La troisième, qui suppose un engagement direct

et d'une certaine durée, pourrait être pourtant illustrée par l'activité de Camil Petrescu, E. Botta, St. Roll, Gib Mihăescu et de nos jours par Mihnea Gheorghiu, Radu Cosașu, Marin Sorescu, Iordan Chimet, Ilie Constantin. (Tout autre nous semble l'exemple de D. I. Suchianu, I. I. Cantacuzino ou Ecaterina Oproiu, également gens de lettres, mais que l'engagement et l'activité permanente dans le domaine du cinéma placent parmi les professionnels, en tant que filmologues.)

¹⁸ Loi qui, en 1915, essaie de mettre le cinéma sous le contrôle de l'État et de déterminer par l'intermédiaire des taxes (sur l'importation des films) un essor de la cinématographie nationale et de l'activité éducative et didactique par le cinéma.

¹⁹ C. Moldovanu, L. Rebreanu, E. Girleanu, M. Sorbul, V. Eftimiu, I. Minulescu, A. De Herz, N. D. Cocca, O. Minar, mais aussi Al. Macedonski, A. Maniu, E. Isac, V. Demetrius, T. Argezi, D. Karnabatt.

pour des articles d'intérêt immédiat (censure, film roumain, relation théâtre — cinéma, événements cinématographiques). On utilise sa prise de parole afin d'escamoter le caractère surtout commercial de la publication, afin d'attirer vers les revues de cinéma ces catégories de public intellectuel, plus prétentieux, que le cinéma avait déjà gagné. Il est évident que, par suite de cette « symbiose » forcée entre les idées exprimées par l'homme de lettres, les élections de miss et les réclames commerciales qu'on faisait à tous les films, quels qu'ils soient, on finissait par renoncer à la première de ces collaborations, celle qui n'était pas productive et qui représentait, en dernière instance, « un luxe » pour une revue corporative. Voilà pourquoi les écrivains ne collaboraient pas avec constance et continuité à ces publications et l'on ne saurait lier presque jamais un nom à une revue; en même temps, on évite à confier à un écrivain la chronique et on préfère lui solliciter des contributions à caractère théorique plus général, moins dangereuses par égard à la susceptibilité intéressée de ceux qui finançaient les publications ²⁰.

C — L'écrivain est nécessairement présent dans la presse littéraire et culturelle (y compris dans les publications consacrées aux spectacles à profil culturel plus ou moins ferme ²¹). En saisissant la nécessité de refléter le phénomène cinématographique, on publie régulièrement des articles à ce sujet et le coin consacré au cinéma gagne en ampleur jusqu'à devenir une page de cinéma ²². C'est dans ces publications que s'affirment simultanément les critiques de cinéma spécialisés, c'est ici que paraissent les contributions théoriques et critiques les plus importantes, dues à des gens de lettres ²³.

Une fois que le coin du cinéma devient une présence habituelle dans les publications culturelles (après 1930 et même quelques années avant), les quotidiens se voient également obligés d'offrir l'hospitalité de leurs colonnes à la chronique de cinéma. Ce sont encore les écrivains qui en sont parfois les auteurs: employés à ces journaux, ils considèrent la chronique comme une modalité de faire du journalisme sur des problèmes de culture (même s'ils doivent tenir compte de la publicité à laquelle les quotidiens ne

²⁰ Un exemple en est le périodique *Cinema*, la publication roumaine à la parution la plus conséquente (1924 — 1947). On y rencontre successivement les réclames commerciales évidentes ou déguisées (parfois à l'intérieur même de la chronique) et les interventions de valeur des gens de lettres tels que Ion Pas, Jean Bart, Cezar Petrescu, E. Isac, F. Aderca, G. M. Zamfirescu, Al. A. Philippide, D. V. Barnovschi, T. Arghezi, L. Sebastian, V. Eftimiu, N. D. Cocea, M. Dragomirescu, A. Davila, Corneliu Moldovanu. Mais si on ajoute que ces collaborations sont limitées aux années 1925 — 26 et 1930 — 32 et qu'aucun de ceux qui ont été mentionnés ci-dessus n'écrit des chroniques de cinéma, on se rend compte de la véritable place qu'occupent les écrivains dans les pages de cette revue.

²¹ De celles spécialisées dans le cinéma (comme *Film*, *Filmul*, *Filmul Meu*, *Viața Cinematografică*, *Clipa Cinematografică*) à celles qui ont un caractère mixte, théâtral-cinématographique (telles que *Rampa*, *Clipa*, etc.).

²² En 1910 déjà, *Scena* « hebdomadaire de

théâtre et de musique, dirigé par L. Rebreanu et M. Sorbul » inaugure dès son premier numéro la première « chronique cinématographique » de l'histoire de la presse roumaine. Jusqu'à la première guerre, à partir de 1911, on trouve dans *Rampa* un coin permanent du cinéma, qui deviendra de plus en plus ample. Après 1919, peu à peu, toutes les revues littéraires et culturelles publient des matériaux concernant le cinéma. Dans certaines d'entre elles (*Adevărul literar și artistic*, *Vremea*, *Universul Literar*, *România Literară*, *Viața Românească*), le cinéma sera constamment présent.

²³ A côté des articles permanents de spécialité signés par des critiques de cinéma tels que B. Florian-Ménalque, B. Cehan, D. I. Suchianu, I. I. Cantacuzino, S. Carnabel, ces publications font paraître des contributions dues à des gens de lettres (voir ceux qui ont été mentionnés dans la note 20, et, en outre, Paul Zarifopol, E. Botta, H. Papadat-Bengescu, T. Vianu, M. Sebastian, B. Fundoianu, M. Sevastos, I. Călugăru, R. Dianu, I. M. Sadoveanu, Ion Vineu, O. W. Cizek, C. Noica,

renoncent pas, leur activité est quand même moins soumise que le journalisme social et politique aux pressions rédactionnelles²⁴).

Sans sous-estimer aucunement la capacité des critiques — il faut même reconnaître le niveau hautement professionnel de notre critique de cinéma — il est important de mettre en relief l'activité parallèle des gens de lettres, qui a conféré à cette profession un prestige social et qui, en outre, lui a ouvert un horizon culturel plus ample, l'a stimulée, a constitué pour elle un terme de comparaison, a fait augmenter sa valeur journalistique. Leur plaidoyer permanent pour objectivité, culture et professionnalisme a été particulièrement important pour une existence réelle du jugement critique comme réalité dans le domaine du cinéma²⁵. Pour ce qui est des formules journalistiques utilisées, il est important de mentionner le fait que les écrivains ont entamé, d'une façon exemplaire, la critique des problèmes, qui cherche, au-delà du fait cinématographique proprement dit, des horizons théoriques, des généralisations. C'est ce qui a attiré l'attention sur cette modalité et sur la nécessité de dépasser l'analyse professionnelle limitée. Ont été créées ainsi les prémisses de l'essai critique de valeur qui s'est imposé (surtout par les remarquables contributions

de D. I. Suchianu et I. I. Cantacuzino, des années '30).

4. L'ÉCRIVAIN—CRITIQUE DE CINÉMA, FACE AUX PROBLÈMES DE LA CINÉMATOGRAPHIE NATIONALE

Les écrivains ont toujours été les partisans les plus enthousiastes de la création d'une cinématographie nationale roumaine. Il n'y a pas de circonstances importantes dans l'histoire de notre cinéma, moment de création proprement dite ou étape préparatoire pour cette création auxquels l'homme de lettres n'ait pas participé. En abordant les problèmes de la cinématographie nationale, et s'avérant sensible à l'égard de tous ses aspects — quels qu'ils soient : d'organisation ou esthétiques — l'homme de lettres a pris part au débat avec tact et lucidité, avec une objectivité qui l'élevait au-dessus des intérêts d'un groupe et des avantages matériels (ce qui a si souvent constitué un motif d'attraction vers le cinéma); son attitude est donc loin de subir les pressions des réalités contingentes. Les tâches éducatives et culturelles du film roumain, son caractère national, la propagande par le film, les rapports du cinéma roumain avec les autres arts : tous ces problèmes

A. Maniu, R. Boureanu, Cicerone Theodorescu, N. Porsenna, G. Călinescu, A. Holban, Al. Robot et autres).

²⁴ Camil Petrescu (dans *Universul et Facla*), Gib Mihăescu (dans *Calendarul*), Roll (dans *Adevărul et Dimineața*) écrivent, durant un certain laps de temps, fréquemment, la chronique dans le coin du cinéma. Pour éviter le conflit entre les devoirs rédactionnels et la propre opinion critique, Gib Mihăescu, par exemple, signe dans la même page avec 4 ou 5 pseudonymes, utilisés pour les chroniques imposées par les obligations publicitaires. La sélection même des films recommandés par le journaliste est une modalité d'éviter les films inférieurs, que les autres pages des quotidiens annonçaient avec une publicité violente.

²⁵ Même si elle n'a pas pu mener jusqu'au bout les tâches sociales que les gens de lettres lui avaient conférées. « La critique cinématographique serait particulièrement utile dans l'action de cultiver le goût du public » — écrivait M. Dragomirescu (dans *Clipa cinematografică*, 1^{er} mai 1926), « si elle protestait avec énergie contre les films insignifiants, contre les films sans aucun sens, sans esprit, sans conception ». Pareillement, Camil Petrescu (dans *Facla*, 22 septembre 1932) adressait aux critiques le conseil suivant : « Laissez tomber les phrases vides, les louanges mensongères. A bas le film bête ! Enseignez au public de boycotter les salles qui présentent de tels films ! Cessez de chatouiller le double-menton à double étage de Monsieur le Patron ! ».

ont intéressé les gens de lettres, à un niveau supérieur de compréhension. Ils ont entrepris l'analyse appliquée des différentes étapes du cinéma roumain, dans des termes honnêtes et fermes, n'ayant en vue le plus souvent que les intérêts de la culture nationale dans son ensemble²⁶.

Nous nous arrêtons ci-dessous à un seul problème consacré au cinéma roumain, celui qui engage au plus haut point la responsabilité de l'écrivain — critique de cinéma: la chronique du film roumain.

Lorsqu'il s'agit de faire de la chronique, l'écrivain préfère, dans la plupart des cas, choisir comme objet de son analyse les films étrangers et surtout les réalisations exceptionnelles, l'œuvre qui, par sa valeur, lui permet de se mouvoir librement dans le monde de l'esthétique, le film qui justifie son enthousiasme pour le septième art, qui stimule ses velléités de cinéaste possible. Aussi ne faut-il pas s'étonner s'il écrit assez rarement des chroniques proprement dites des films roumains. La réserve qu'il manifeste à l'égard de cette formule semble être engendrée dans ce cas par l'intuition qu'elle n'est pas adéquate au stade du phénomène envisagé. On réfute la chronique de complaisance ou la chronique publicitaire, la démagogie esthétique et l'argutie sur le « caractère national », dont certains étaient habitués d'assaisonner ce qu'ils écrivaient (lorsqu'ils ne saisissaient pas l'occasion pour une exécution publique d'un film imparfait); le critique formule son point de vue avec cette même responsabilité avec laquelle il examine n'importe quel phénomène artistique, en

refusant d'écrire une chronique proprement dite. Il préfère dans ce cas l'article-problème à l'article-analyse. De la sorte, les rares contributions de cet ordre qui sont, en apparence, des chroniques consacrées à tel ou tel film roumain sont en réalité — pour la plupart — des interventions dans des problèmes d'intérêt esthétique plus général, concernant surtout la place que le film doit occuper dans l'ensemble de notre culture. C'est pourquoi toutes ces chroniques-articles sur le film roumain²⁷ plaident en fin de compte pour la nécessité de créer en Roumanie « des films roumains de valeur, aptes à être au service du pays, à être au service de l'esprit roumain chez nous et n'importe où ailleurs », disait Mihail Sebastian²⁸.

En tant que critiques de cinéma, les écrivains écrivent sur le film roumain avec dureté parfois, avec violence même, mais aussi avec compréhension, avec la satisfaction d'y déceler des germes de professionnalisme, impatients de voir passer plus vite la trop longue jeunesse du film roumain. C'est que l'idée du cinéma roumain leur était chère et ils avaient gagné le droit de donner leur avis dans les divers problèmes de la culture roumaine. Ils ne prétendent jamais détenir un panacée pour les infirmités de la production cinématographique nationale et sont pleinement conscients de l'importance des problèmes techniques matériels liés à la réalisation du film comme produit industriel. Le remède qu'ils proposent (et nous le comprenons d'autant mieux aujourd'hui, qu'il existe chez nous une pro-

²⁶ Il y a eu un moment où il fallait tenter, où il fallait faire du film autochtone à tout prix. Il y a eu un autre moment où il fallait créer une industrie cinématographique. Un autre moment encore où le film devait se trouver au service des nouvelles réalités sociales engendrées par la révolution. C'est au service des commandements imposés par chacun de ces moments que l'écrivain a mis son activité.

²⁷ Durant la période artisanale du film rou-

main (sous la signature de M. Sebastian, Emil et Dan Botta, L. Rebreanu, E. Isac, A. Maniu, V. Voiculescu, Cezar Petrescu et Camil Petrescu, Em. Bucuța), aussi bien qu'à l'époque de la cinématographie socialiste.

²⁸ M. Sebastian, *Bucarest ville cinématographique* dans *L'Indépendance roumaine*, 13 janvier 1937.

²⁹ L. Rebreanu, *Arta și cinematograful* (L'art et le cinéma) dans *Cinema*, 138/1930.

duction cinématographique industrielle) est toujours mis en rapport avec les aspects de contenu et humains de ce problème. Rebreanu dit: « On peut assimiler la partie technique, on peut prendre toute faite la partie matérielle. Mais ce ne sont que des éléments extérieurs sur lesquels on doit greffer l'esprit spécifique, le talent roumain »²⁹. Minulescu ajoute: « De l'argent? Les parvenus en ont, eux également; mais à quoi bon? On a besoin en premier lieu de gens qui savent ce qu'il faut faire avec l'argent. J'ai failli dire *artistes!* »³⁰.

5. DANS LE LABORATOIRE DU CINÉMA

Persuadé qu'il pourrait lui aussi — en tant qu'homme et artiste — contribuer d'une manière directe à la création de la cinématographie nationale, l'écrivain se laisse impliqué directement dans cet organisme, il partage avec le cinéaste la destinée de la cinématographie et du film roumains³¹. L'écrivain nourrit le cinéma de son œuvre littéraire³², il s'appli-

que à écrire exprès pour le cinéma, à « réécrire » son œuvre dans une modalité cinématographique ou fournit des idées de films³³. S'efforçant d'épuiser ses liens avec le cinéma, certains écrivains empruntent les instruments du cinéaste et réalisent leurs propres films³⁴. Expériences passées ou expériences en cours de déroulement, succès ou défaites amères, expériences profitables — en fin de compte — dans le double sens — pour l'homme de lettres et pour le cinéaste — tous ces aspects constituent pour l'historien de film un ample matériel d'un intérêt tout particulier lorsqu'il s'agit de déchiffrer l'évolution du cinéma roumain. Si l'on y ajoute la remarque que durant un demi-siècle, il y a eu des écrivains à la direction et dans la composition de certains organismes d'état dont dépendait le sort du cinéma, dans les conseils d'administration ou en qualité de conseillers artistiques des diverses maisons d'éditions, à la direction des studios cinématographiques, si l'on pense que cette pléiade de gens de lettres a conduit et suivi, de près, sur les lieux

²⁹ I. Minulescu, *Părerii despre cinematograf* (Propos sur le cinéma) dans *Filmul*, 21 mars 1925.

³¹ Dans les années de début, la production cinématographique avait déjà suscité l'intérêt de quelques jeunes écrivains de talent (dont certains deviendront les coryphées de la littérature roumaine moderne). Conseillers artistiques ou scénaristes des films projetés ou produits par Leon Popescu (voir note 19), ils ont initié une tradition que l'on continue de nos jours.

³² L'œuvre des écrivains classiques roumains, aussi bien que celle des écrivains modernes (tels que Caragiale, Slavici, Creangă, Rebreanu, Sadoveanu, Arghezi, Sahia, Agirbiceanu, Sebastian, Bogza, T. Mușatescu, Jean Bart, Marin Preda, Titus Popovici, H. Lovinescu, E. Barbu, F. Munteanu) fut portée à l'écran, constituant presque la moitié du total des films de la production cinématographique nationale (sans y inclure les films commencés et qui sont restés inachevés). Et pourtant, toutes les fois que l'on discute des devoirs du film roumain vis-à-vis de la culture nationale, on mentionne ses possibilités, restées inutilisées, en ce qui concerne les sources litté-

raires. Et pourquoi ne pas reconnaître que la littérature roumaine moderne n'a pas connu jusqu'à présent la transposition qui lui est due.

³³ Camil Petrescu appelait l'attention sur l'intérêt que susciterait l'étude comparée du drame, du roman et du scénario dédiés à Bălcescu: « étude qui examine la manière dont on peut réaliser d'une façon unitaire et pourtant différente trois visions de la même substance concrète » (dans *Teatrul*, 6/1956). L'expérience de scénariste de nos écrivains nous offre bien des exemples significatifs: de L. Rebreanu en tant qu'auteur du scénario *Ghinionul* (Le guignon, 1912) et du conte au même titre (1920) jusqu'à Titus Popovici, auteur de la nouvelle *Moartea lui Ipu* (La mort d'Ipu, 1970) et scénariste du film qui en fut réalisé.

Quant aux scénarios de Macedonski, Dan Botta, Panait Istrati, V. I. Popa, Cezar Petrescu, etc., ils fourniraient aussi l'objet d'une étude particulièrement intéressante sur l'évolution de l'écriture cinématographique.

³⁴ Francisc Munteanu s'avère le plus persévérant dans cette expérience, mais il n'est pas le seul à avoir tenté le cinéma « d'auteur ».

et avec des responsabilités directement assumées³⁵ le sort du film roumain, nous comprenons mieux les dimensions et la variété des implications de ce phénomène.

Certainement, l'homme de lettres n'a pas solutionné (et ne le pouvait pas) toutes les questions compliquées de la cinématographie nationale. Parfois même, cette expérience, qu'il a souhaitée et au succès de laquelle il a cru, fut une désil-

lusion; elle a fini par anéantir son énergie, qui a cédé devant une si dure pratique. Pourtant, le bilan d'une telle activité est positif au point de vue historique. Les succès du cinéma roumain (actuels et à venir) ne sauraient faire abstraction de l'expérience des hommes de lettres acquise dans ce domaine, de l'apport pratique de l'écrivain à son développement, des relations littérature — cinéma.

³⁵ Tradition illustrée dans le passé par des gens de lettres tels que Liviu Rebreanu, Em. Bucuța, D. I. Suchianu, I. I. Cantacuzino ou V. I. Popa, et reprise par le cinéma socialiste. A la direction de celui-ci et dans des positions clé, se sont suc-

cédés: G. Macovescu, M. Novicov, P. Cornea, I. Grigorescu, Mihnea Gheorghiu, E. Mandric, Ion Brad, M. Sintimbreanu, Corneliu Leu, Lucia Olteanu, etc.

Ion Cazaban

Les spectacles de la sixième décennie prennent dans notre pays un caractère programmatique marqué et se proposent de vérifier différentes modalités théâtrales; les débats — fréquents dans la presse — comparent aspirations et résultats, confrontent les conclusions de recherches scéniques tendant vers une plus grande influence esthétique et idéologique sur le public. Car les problèmes du langage et du spécifique théâtral s'imposent — et ce n'est qu'ainsi que l'on saurait comprendre les discussions autour de la convention ou de la métaphore et du symbole sur la scène — comme problèmes de la communication active, au moyen du spectacle, d'un contenu d'idées nouveau, profondément déterminé par les transformations socio-historiques. Comme problèmes des consciences créatrices militantes au temps présent. Le scénographe Toni Gheorghiu* est, justement, une de ces consciences créatrices auxquelles le théâtre roumain de cette époque-là et d'aujourd'hui doit des réalisations exemplaires et fondamentales, ainsi qu'en attestent tous ceux qui ont connu son activité. Les décors réalisés par Toni Gheorghiu, de même que ses opinions exposées dans les différentes revues, sont d'un poids important, que l'on ne saurait ignorer. Ceux qui l'ont connu se souviennent de sa sensibilité, en permanence doublée de lucidité, d'une imagination contrôlée par l'information et par des études professionnelles solides, allant jusqu'aux détails techniques de la construction du décor dans l'atelier. Considérant que chaque pièce a droit à sa propre solution scénique, cette solution est décisive et déterminée à son tour par la manière organique dont les éléments artistiques qui la composent (et parmi lesquels le décor n'occupe ni la première place, ni la dernière, mais celle qui lui revient nécessairement) participent, dans une fusion spécifiquement théâtrale, à l'affirmation du contenu d'idées. Les conclusions accumulées après la mise en scène de dizai-

nes de pièces, les méditations — d'une grande modestie — sur son évolution professionnelle, avec ses réussites et ses échecs, lui préciseront ce qu'il y a de fonctionnel dans son apport artistique, par rapport aux autres créateurs du spectacle.

« (...) le décor fermé — construit — que j'ai pratiqué et avec lequel je fis mon apprentissage de décorateur, fut une bonne école pour moi (...) L'impeccable organisation de l'espace scénique, imposée par le décor fermé, a imprimé en moi une discipline et le respect total pour la composition. Et la frousse pour ce qui est dû au hasard ».

Chacun des décors effectués représente, pour Toni Gheorghiu, la vérification des possibilités — tenant de lui-même et tenant du spectacle — de s'adresser au public, chacun signifie un problème d'expressivité scénique, résolu avec plus ou moins de succès, mais toujours concluant et utile à son expérience ordonnée dans des moments d'accumulation et de développement professionnel. Pas un seul de ces moments ne sera ignoré lorsque ses préoccupations artistiques se seront modifiées, d'autant plus n'oubliera-t-il jamais son « apprentissage », les premiers contacts avec la pratique de la scène et les premières conclusions auxquelles il accéda à ce moment. Par ses meilleurs exemples,



Toni Gheorghiu

le décor fermé dont parle Toni Gheorghiu n'est point une transposition naturaliste, ne signifie pas non plus l'adhésion du scénographe à l'aspect superficiel des ambiances reconstituées à la suite de quelques investigations documentaires. La source de ces décors se trouve dans une compréhension du texte *dramatique*, tandis que leur destination évidente est la scène, qu'il ne considère ni privée d'un quatrième mur, ni vue à travers « le trou de la serrure ». L'ensemble scénographique unique pour *Les Petits Bourgeois* n'est pas seulement la reconstitution d'un intérieur caractéristique — la table avec le samovar, le canapé, le piano, les petites icônes sur le mur — mais c'est aussi la configuration d'un espace dramatique. Toni Gheorghiu n'a pas seulement comme but de définir une ambiance caractéristique pour une certaine façon de vivre, il s'efforce aussi, avec les moyens dont il dispose, à soutenir les conflits de la pièce de Gorki, à rendre visible le mouvement intérieur, centrifuge, de plus en plus intense, qui tient les personnages prison-

niers, sans aucune chance de salut. Pour cette pièce, le décor fermé est envisagé comme étant sa propre négation. Tout autour il semble soumis à une tendance (et à un besoin) de « percer » : fenêtres, portes, une niche avec arcade, le plan du mur frontal se déplaçant dans un cul-de-sac (ayant à côté une porte presque cachée, qui donne sur l'extérieur, mais la symbolique possible est par trop assimilée et discrète pour que nous la montrions du doigt). Même le miroir, à gauche, obtient une « ouverture », en ce qu'il réfléchit la fenêtre opposée. Les portes, mais aussi la configuration du plafond qui suit le tracé de l'escalier en bois vers les chambres d'en haut, annoncent en permanence l'espace *d'au delà*, sources d'attentes intenses et (pour le public) d'anxiétés amplifiées par l'imagination. La plantation contribue également à accentuer l'impression de « déchirure ». Il ne s'agit pas seulement de la disposition du mobilier, placé dans une relative indépendance afin de découper et de donner du relief à certains moments interprétatifs impor-

tants. Par rapport à la table (élément qui rassemble la famille bourgeoise), toute la composition spatiale est décentrée, comme à la suite d'un glissement.

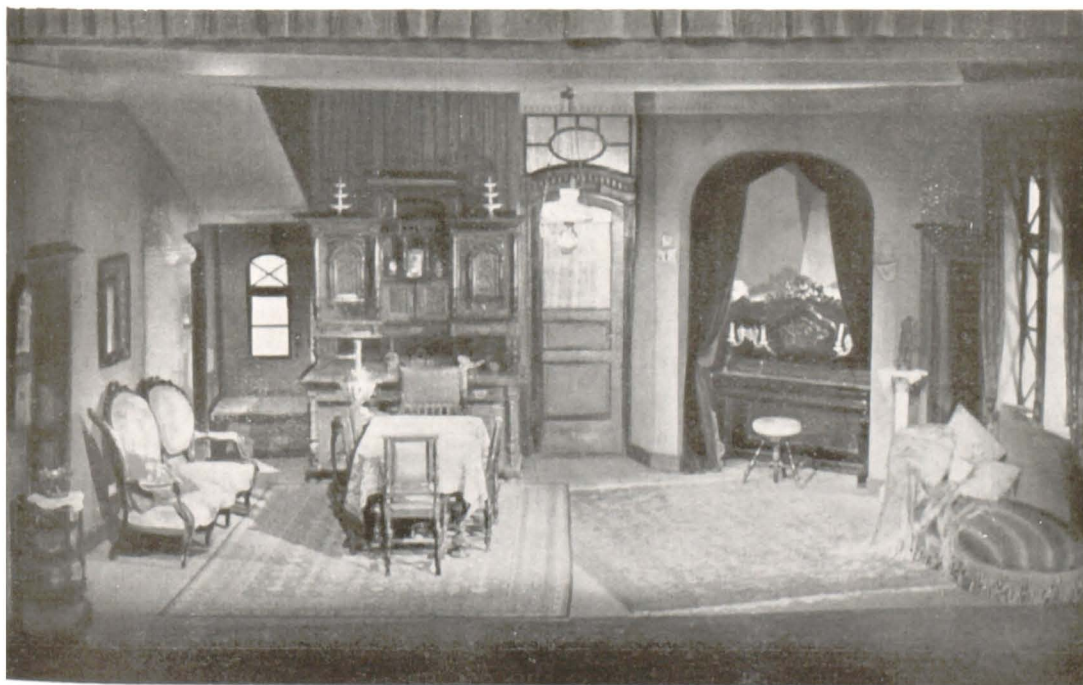
Pour *Les Petits-fils du trompette* — pièce qui avait été d'abord une narration cinématographique — Toni Gheorghiu réalise une suite de décors dans le but principal de maintenir la clarté de l'exposé scénique, sans faux-pas d'ordre technique. Aux actions des travailleurs dans la cour de l'usine il donne un vaste espace de déroulement, avec des possibilités de mouvement sur la verticale (escalier, passerelles). Ces actions se détachent sur un fond d'éléments architectoniques austères — une alternance rythmique de « pleins » et de « vides » avec un sens ascendant visible. L'évocation respecte toujours les conditions, ainsi que les nécessités expressives de la scène. La maison d'un des héros, petite et pauvre d'aspect — présentée en section — est, au-delà des détails de la construction, une scène dans la scène. En fait, la section apparaît sous la forme de deux rectangles de dimensions diffé-

rentes — de deux « plans » différents — articulés. Le caractère originaire cinématographique du texte stimule des solutions malgré tout scénographiques. Dans l'espace qui s'ouvre devant lui, l'œil du spectateur doit suivre avec attention ce qui lui est montré et relaté, doit distinguer (dans leur interdépendance) la caractéristique de l'éphémère, l'essentiel de l'accidentel, le principal du secondaire. Même à présent que le symbole existe, il n'organise pas l'image scénique entière, ne devient pas non plus son axe et ne lui imprime pas ses dimensions, tout au plus est-il placé dans l'endroit le plus en vue possible.

« (...) la scénographie ne saurait plus être un cadre, ni une ambiance, mais l'interprétation d'une modalité artistique en une autre — plus synthétique, plus concise ».

Puisque la scène dont il disposait dans son théâtre était, comme il le disait lui-même, « presque un jouet », le spectacle *Les Petits-fils du trompette* fut monté sur une autre scène plus vaste et mieux outillée. Lorsque, un an plus tard, il devra faire

Fig. 1. Les Petits bourgeois



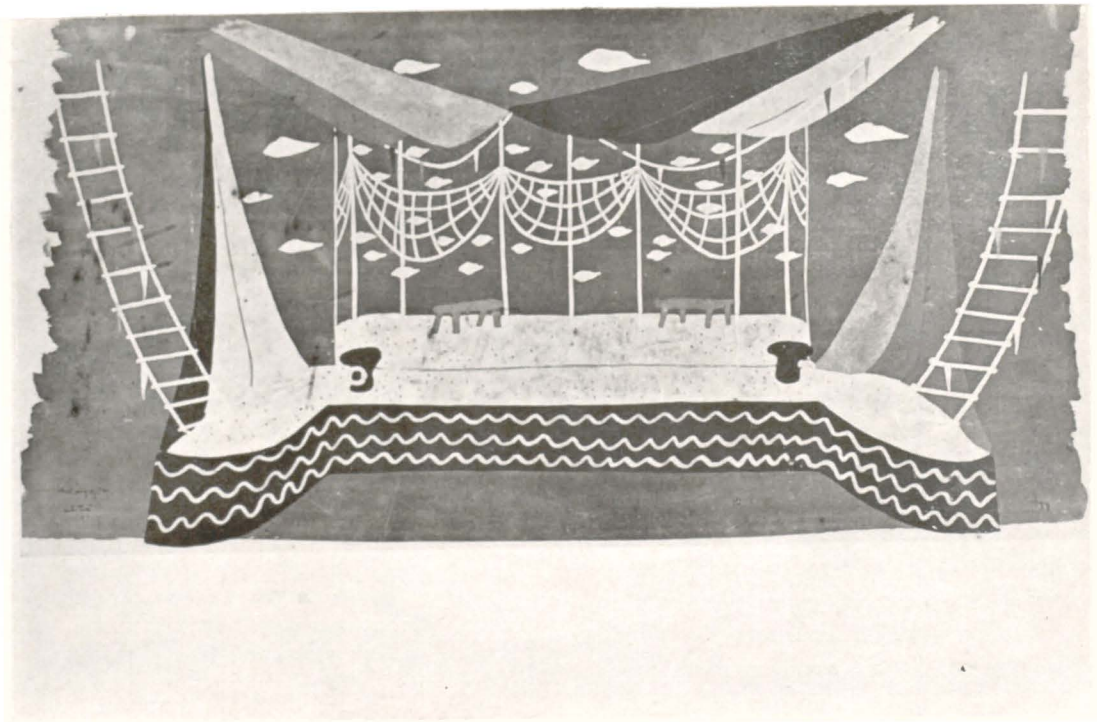


Fig. 2. Les Querelles de Chioggia

les décors pour *Le Menteur*, appréciant le style de la comédie, mais connaissant également les conditions scéno-techniques qu'il avait à sa disposition, il résoudra les extérieurs vénitiens « comme une esquisse à l'encre de Chine, exécutée à la main et aux couleurs vives — à plat — dans une manière quelque peu caricaturale (en conformité, croyons-nous, avec le texte de Goldoni) »¹. Ce décor, « comme pour s'amuser », était plus adéquat et sur la mesure de la scène. C'est ainsi que dans la création de Toni Gheorghiu la stylisation sera déterminée en égale partie par les exigences de la pièce et celles de la scène. Dans ce cas, elle se manifeste comme une concentration du visuel abondant et minutieux, comme une sélection économique des couleurs et des détails qui fixent l'endroit et l'atmosphère. La même chose pour *La Mandragore* de Machiavelli, où le décor se proposait « à servir une scène insuffisante pour un décor monumental, comprenant une place avec une cathédrale imposante et des édifices

massifs et avec plusieurs rues qui s'en échappent, et, en second lieu, à marquer quand même le changement du lieu et de l'action » comme écrivait Petru Cornarescu². Selon la description de son auteur, ce décor se composait d'un fond bleu, sur lequel des maisons de style Renaissance florentine étaient dessinées avec du blanc, et d'une sorte de baldaquin élevé sur de minces piliers, ayant trait aux spectacles que l'on pratiquait dans le passé sur les places publiques. Comme d'un but atteint, Toni Gheorghiu relève le fait « d'avoir mis toute la scène à la disposition du metteur en scène et des acteurs »³. Sa scénographie cherche une raison théâtrale par la voie d'une graphie scénique et par l'adoption de formules spectaculaires de prestige historique. D'une manière similaire fut conçu le décor pour *Les Querelles de Chioggia*: un lointain (la mer et le ciel), un podium, traité comme une surface jaune-sable, avec des vagues blanches dessinées sur son bord bleu, des piliers pavoisés de bouts de

chiffon et de fanions vivement colorés, des échelles de corde reliant la scène avec la salle, sur lesquelles les acteurs montraient et descendaient... Par la stylisation, on cherchait à dégager le spectacle d'une décoration excessive, afin que le public puisse concentrer son attention sur le jeu des acteurs et, en même temps — grâce à des stimulents chromatiques, à des indications elliptiques — y participer plus intensément, au niveau des réactions sensibles et de l'imagination compensatrice. Mais déjà à l'occasion de la mise en scène de *La Mandragore*, l'esthéticien Tudor Vianu attirait l'attention sur le péril de certaines élaborations faciles, qui mènent à la « convention artificieuse et au maniérisme », mentionnant que le spectacle peut gagner en profondeur et élargir son horizon par une stylisation conçue comme « généralisation, simplification, réduction à l'essentiel, mise en évidence des rythmes fondamentaux »⁴.

« (...) l'émotion artistique ne naît que dans un espace expressément créé par un élément

unique (la suggestion), ou alors, si cet espace est déjà rempli, celle-ci ne saurait plus trouver sa place ».

Ne devons-nous pas voir dans la construction du décor pour *Les Sorcières de Salem* un espace créé par un élément: le bois — dans ce cas un élément à l'instar de l'air, de l'eau, du feu? Des planches à peine détachées de l'arbre abattu, avec la fibre encore humide, découpées en hâte, fixées par des clous l'une près de l'autre — ainsi s'élevant les maisons des fermiers, celles du juge et du pasteur, l'église et le tribunal — respiraient une époque et évoquaient naturellement les « débuts » et ce qu'il y avait de « primitif » dans l'Amérique des colons. Cependant, le bois n'existait pas simplement pour les besoins de réaliser une atmosphère historique, étant en premier lieu un élément qui soutenait l'émotion, un élément constituant de la « poétique » sombre du spectacle. Tout l'échafaudage était projeté (ou se détachait) « sur des rideaux absolument neutres, pareils à des gouffres noirs », notait Toni Gheorghiu⁵: un monde nais-

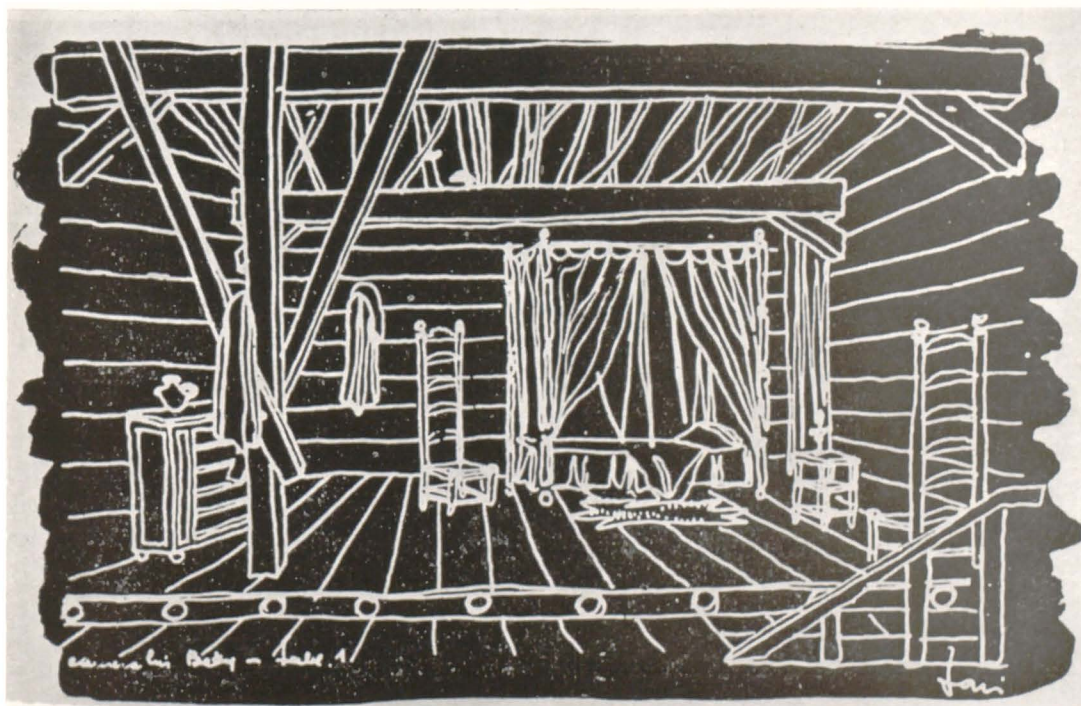


Fig. 3. Les Sorcières de Salem

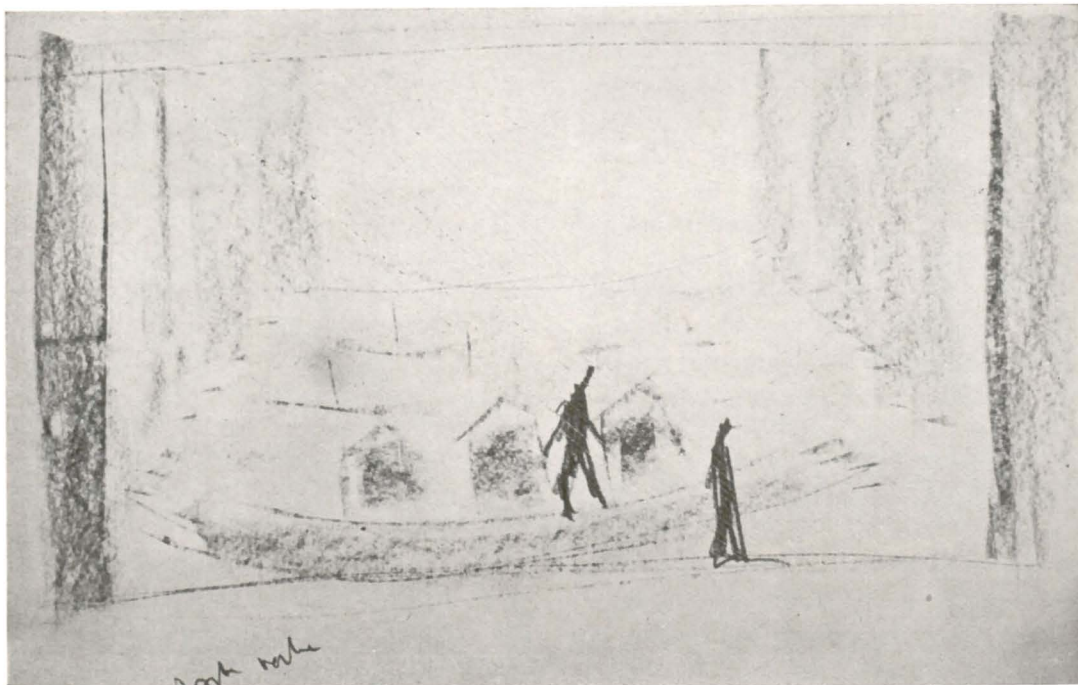


Fig. 4. Hamlet

sait, capable de faire le bien et le mal, pouvant tout aussi bien apporter la lumière ou maintenir l'obscurité. Sur ces rideaux — « gouffres noirs » — on distinguait le feu de la cheminée, l'éclat de la marmite, la blancheur du pain, mais aussi la croix (signe de la superstition et de l'intolérance) posée sur la table du tribunal. A chaque début de tableau un rayon explorait le noir, se fixait sur un détail significatif, détail qui s'imprimait sur notre rétine et « monologuait » pendant quelques instants, puis, la lumière irradiant et augmentant, on pouvait percevoir aussi le reste de la scène. Dans un monde plongé dans le noir, le rayon s'associait au regard humain, cherchant les repères de la vérité. Par une brusque et surprenante mise en évidence de la convention scénique, la lumière du réflecteur traversait deux planches apparentes, en réalité deux flancs peints qui, en transparence, découvriraient une agitation de fibres effilées. Ainsi que déclarait Sorana Coroamă, metteur en scène de ce spectacle mémorable, c'était comme une radiographie du climat dra-

matique même, de fièvres et de déchainements pathétiques. C'était aussi une brusque entrée dans une zone de correspondances poétiques, là où les fibres du bois sont pareilles aux langues de feu et aux ondes de l'eau. Là où se révèlent les « rythmes fondamentaux » mentionnés par Tudor Vianu.

« Je dirais que des lois précises comme les tracés régulateurs devraient être à la base de ces compositions purifiées et que, ensuite, toutes les courbes et les lignes de dynamique, parfaitement étudiées, devraient être imposées au mouvement des acteurs ».

Toni Gheorghiu a laissé un grand nombre d'esquisses de décor au charbon pour *Hamlet*. Dans certaines esquisses, un décor aux escaliers combine les mouvements ascendants et descendants avec ceux en profondeur de la scène, les silhouettes dominant à des niveaux supérieurs, mais se distançant inévitablement de la rampe et se rapetissant vers le lointain. Nous y voyons, examinées et préparées dans les esquisses, les directions de mouvement,

convergentes ou divergentes, les montées et les descentes, les détours – dans un but expressif. D'autres fois, l'espace scénique est variable, avec des tracés parcourant des passages tantôt larges, tantôt étroits, coordonnant et déterminant ainsi la dynamique des acteurs. Le scénographe pense au metteur en scène, aux interprètes. Le décor pour *Les Brigands* offre un large espace pour le jeu, pour une variété de mouvements – pourtant non imposés – permettant à l'acteur de ponctuer sa déclamation d'une manière inattendue, un espace pour des élans et des contorsions romantiques.

Ces pièces ne constituent que deux exemples.

« Le décor en soi, vide, représente des valences. Ses significations lui viennent de la présence humaine. Il atteindra une valeur plastique complète quand l'homme y sera (...) le mouvement et les arrêts des acteurs devront représenter ses parties composantes ».

Parmi les esquisses pour *Hamlet* il en est où Toni Gheorghiu a noté la position, les attitudes et la direction de mouvement des acteurs à un moment donné. Il s'y établit une relation de « matérialisation » entre le mouvement « intérieur » du personnage et son mouvement extérieur conditionné par la composition de l'espace (la montée et la descente de l'escalier, passages sous les arcades ou à travers des corridors étroits). Le rythme des lignes de fond est en rapport avec la ligne du corps de l'acteur, qu'il définit dans sa situation physique (les ouvertures nombreuses de l'architecture du château d'où surgissent ou qui absorbent les personnages; croix inclinées et surdimensionnées, projetées dans le tableau du cimetière). Déjà dans *Les Sorcières de Salem* on avait remarqué la disposition et le mouvement des acteurs, considérés comme parties composantes inséparables de l'ensemble de la plastique théâtrale: « Les déplacements verticaux des personnages sur des

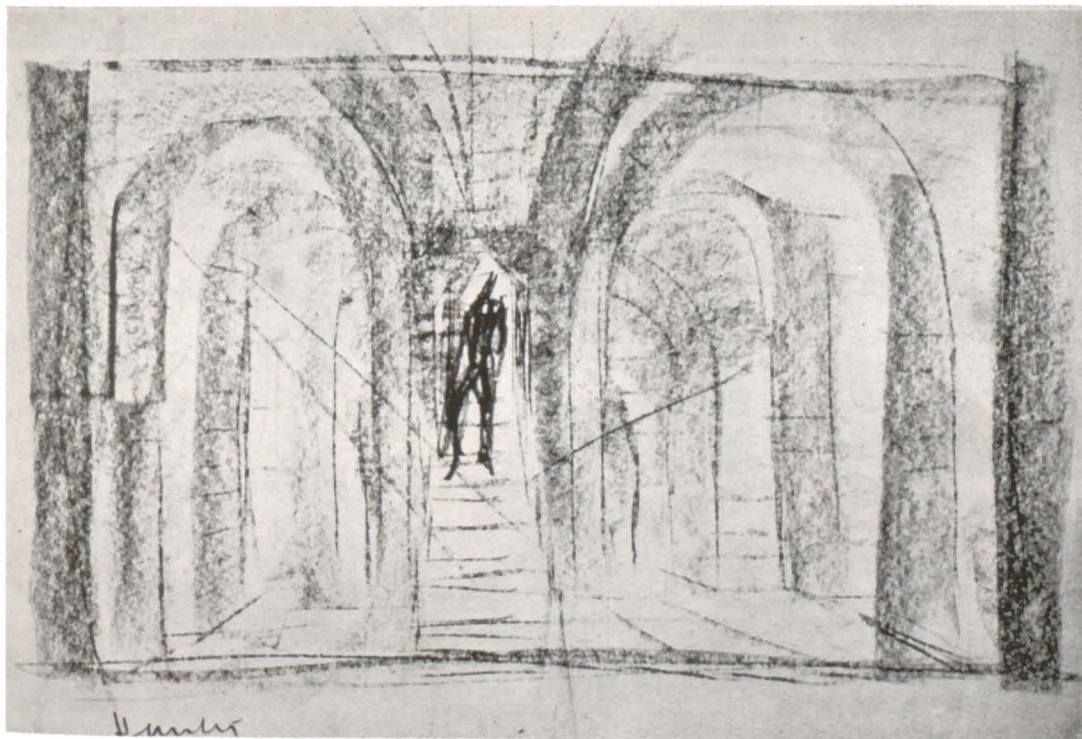


Fig. 5. Hamlet

escaliers qui descendaient vers les étages inférieurs ou qui montaient vers les étages supérieurs ou vers les galeries ont créé des images scéniques d'une grande nouveauté »⁶. Dans le spectacle *L'Ouagan*, par un système de praticables, on réalisait un socle destiné à concrétiser visuellement la monumentalité humaine des moments dramatiques, pourtant interprétés dans les limites du naturel.

« Je pense que la scénographie est l'interprétation du thème, des idées d'une pièce, sur le plan plastique; c'est, si l'on veut, la mise en scène de l'espace de jeu, où doit se dérouler, dans une concordance parfaite, la mise en scène des moments dramatiques ».

Le rôle primordial accordé à l'idée du spectacle ressort également de ses articles ou de ses déclarations. Les données – de nature documentaire – qui situaient sur le plan historique et géographique le décor, étaient subordonnées à l'idée. C'est ainsi que pour l'opéra *Ion Vodă cel Cumplit*

il supprime « la présence des voûtes – quoique spécifique aux constructions de l'époque – laissant le décor libre dans sa partie supérieure, car l'apparition du voïvode ne devait pas être gênée par une construction »⁷. Dans son intention et dans celle du metteur en scène Sorana Coroamă, il fallait éviter à tout prix de faire de la représentation de la pièce *Hagi Tudose* une évocation pittoresque et naturaliste, afin de mettre en évidence le degré de généralité des types, et de pouvoir apprécier la signification de certains caractères ou relations sociales. Sur la scène presque vide, de plus en plus vide, – large podium pour le jeu – se trouvent quelques éléments indicateurs, résumatifs pour l'époque et les lieux. A l'extérieur, un cyclorama agrandit le paysage d'un faubourg bucarestois du siècle passé; le fragment de mur d'une église s'avère être un panneau peint... La lumière schématisait, les personnages mêmes deviennent – dans le contre-jour – des silhouettes graphiques d'un tableau vivant. En em-



Fig. 6 Hagi Tudose

pruntant à d'autres genres artistiques des images et des vestiges et en les adaptant aux proportions et aux conditions de la scène, on accentue une « distanciation » voulue. La chambre de l'avare Tudose ne contient qu'un lit, un coffre et une chaise, entre deux portes disposées en diagonale. Nous nous trouvons devant des préoccupations et des tâtonnements théâtraux qui n'ont pas pu donner alors les résultats escomptés, surtout à cause de la discordance stylistique du jeu des acteurs. Toni Gheorghiu réussira bien mieux le décor pour *La 1^{re} Brigade de cavalerie*, dans la mise en scène de Radu Penciulescu où, sur un praticable fixe, la modification continue d'éléments scénographiques (symboles empruntés à la suite des films classiques de Eisenstein, Poudovkine) constituait une modalité active de signifier. La dénudation de la scène fait se détacher les symboles — incorporations ou manifestations de l'idée ou du conflit au niveau des significations — autour desquels s'organise l'interprétation des acteurs. Radu Penciulescu se prononce contre « les artifices de la mise en scène » — « pour trouver le fait en tant qu'idée, que nous présenterons dénudé, avec ce qu'il possède de valeur intrinsèque »⁸. Toni Gheorghiu se rallie à ce jugement.

Pour systématiser, nous dirons que Toni Gheorghiu a évité le naturalisme suffoquant le jeu des acteurs et les idées que l'on désire communiquer :

a) par une plantation économique et judicieusement mise en espace, consciente de son existence scénique et non étrangère à une symbolique discrète;

b) par l'utilisation de la suggestion graphique (*Le menteur*, *La Mandragore*, *Les Querelles de Chioggia*) ou par l'intégration de possibilités expressives empruntées aux autres arts — peinture murale, tapisserie — dans la structure scénographique (*Ion Vodă cel Cumplit*);

c) par une application insistante, à l'espace scénique, de conclusions tirées de la composition plastique, afin de canaliser

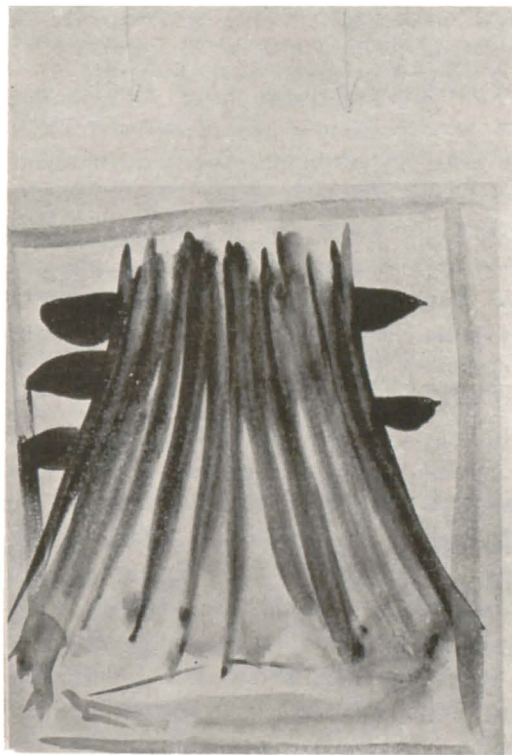


Fig. 7. Macbeth

une certaine sensation ou un état psychique (plafonds bas, étouffants, pour *Les Sorcières de Salem*, *Winterset*), une certaine signification (au bout d'un tunnel de ténèbres, l'horizon de lumière des *Brigands*; « l'horizon » en permanence indiqué, pressenti, même lorsqu'il est bloqué, masqué, tel qu'il apparaît dans les esquisses pour *Hamlet*; la perspective de l'« infini » et la maison-cage de *La Savetière prodigieuse*);

d) par une dénudation de la scène, tout en conservant quelques éléments indicateurs et des symboles (*Hagi Tudose*, *La 1^{re} Brigade de cavalerie*);

e) par une utilisation « à vue », mais expressive, des moyens scéno-techniques : praticables, tournants, constructions métalliques, réflecteurs, projecteurs (*Fenêtres ouvertes*, *La Première rencontre*, *L'Océan*).

« (...) la plus belle scénographie est aussi la plus fonctionnelle (donc, point d'art auxiliaire, mais implicite, organiquement inséparable de l'acte dramatique

dans son ensemble), celle qui s'assimile le mieux au paysage intérieur de la pièce»⁸.

Certaines esquisses pour *Hamlet* ont été exécutées non pas pour un tableau ou pour un autre, mais pour un moment précis ou une réplique: «Words, words, words», «To be or not to be» «Get thee to a nonnery». Le scénographe n'a pas d'autre désir que celui d'être utile à l'expressivité de l'acteur, dans les actions duquel vit l'idée. Mais avec la réduction du décor aux dispositifs utilitaires, l'importance de l'illumination s'accroît: «Quand il n'y a rien sur la scène, la lumière peut tout faire», disait Toni Gheorghiu⁹. La lumière est créatrice d'espace, d'atmosphère, d'accent et de métamorphoses dans la composition scénique. Les 18 petites aquarelles pour la mise en scène de la tragédie *Macbeth*, qui ont été conservées, représentent un podium — qu'il avait tant utilisé pour ses derniers décors — cette fois-ci pentagonal et dominé par la chute de hauts rideaux de tulle, auxquels la lumière emprunte chaque fois une autre couleur. Les rideaux tombent verticalement, en lignes sévères, se balancent en formant des plis arrondis, se groupent en des architectures molles et ondoyantes et semblent donner de la matière à la lumière qui les baigne. La lumière change de couleur: elle est bleue au début, pour devenir ensuite rouge, d'un rouge toujours plus

intense et plus répandu jusqu'à ce que la scène soit submergée de pourpre (comme par d'immenses ailes qui la recouvrent). Puis, transpercée d'ombres vertes (celles de la forêt Birnam), elle redevient bleue. Un continu mouvement des couleurs dominantes «froides» et «chaudes» qui accompagne — pareil à un ciel qui suit les métamorphoses des saisons — le règne de la loi et le règne du crime. Dans une notice égarée parmi des esquisses nous trouvons noté le schéma chromatique de ces décors et une sorte d'explication: «ciel — écran — bleu / se trouble chez les sorcières / un cerveau qui devient flou / un flot de sang jaillit / et continue à couler / jusqu'à ce que l'écran devienne rouge / il devient à la fin bleu».

Pendant les préparatifs du spectacle au Théâtre National de Bucarest, Toni Gheorghiu meurt, avant d'avoir pu porter à la perfection sa solution plastique et de l'avoir réalisée, sous son contrôle, sur la scène.

«Il a expérimenté d'une manière brillante, ne se cantonnant pas confortablement dans une manière, il a éliminé sans ménagements tics et recettes, toujours honnête vis-à-vis de sa conception, explicite avec soi et avec ses collaborateurs»¹⁰. C'est ce qu'écrivait avec amour et admiration son élève, collaborateur et ami, le scénographe Dan Nemțeanu, et nous ne saurions trouver de meilleure conclusion que ces mots.

Notes

⁸Après avoir terminé ses études à l'Institut d'architecture de Bucarest, Toni Gheorghiu (1925—1964) débute comme scénographe avec la mise en scène de la pièce *Amphitryon* de Plaute (Institut d'art théâtral, 1950), puis il est engagé au Studio de l'acteur de film «C. I. Nottara» (devenu plus tard le Théâtre pour la jeunesse et les enfants) de la capitale. Il réalise presque 50 décors pour différents théâtres de Bucarest, dont les plus importants sont destinés aux spectacles: *Les Petits Bourgeois* de Gorki (1951), *Nepoții gornistului* (Les Petits-fils du trompette) de Sorana Coroamă (1953), *Le menteur* de Goldoni (1954), *Ion Vodă cel Cumplit*, opéra de Gh. Dumitrescu, *La Man-*

dragore de Machiavelli, *Les Sorcières de Salem* d'Arthur Miller (1956), *L'Ouragan* de Bill-Belotserkovski (1957), *Les Querelles* de Chioggia de Goldoni (1958), *Hagi Tudose* de Delavrancea, *Ferestre deschise* (Fenêtres ouvertes) de Paul Everac (1959), *La 1^{re} Brigade de cavalerie* de Visnevski (1960), *La première rencontre* de T. Sitina (1961), *Macbeth* de Shakespeare, *L'Océan* de A. Stein (1962), et pour les théâtres de province: *Winterset* de Maxwell Anderson (Jassy, 1957), *La Save-tière prodigieuse* de Lorca (Bacău, 1959), *Les Brigands* de Schiller (Baia Mare, 1960). Il laisse d'intéressants projets de décors pour *Hamlet* et *Richard II* de Shakespeare, ainsi que pour *Tudor*

din Vladimiri de Mihnea Gheorghiu. Il travailla pendant quelque temps comme scénographe au Studio de la Télévision, et comme assistant à l'Institut des arts plastiques « N. Grigorescu ». Il fit de la peinture et de la graphique de livre (il est l'auteur des couvertures de la revue *Teatrul* pendant l'intervalle de 1956 à 1958). Quelques-unes de ses esquisses de décor sont reproduites dans les revues *Teatrul*, *Contemporanul*, *Arta plastică* (où il publia des articles, des confessions concernant sa création) et dans le volume *Scenografia românească* (La Scénographie roumaine, 1965). Ses réponses à une enquête de l'I.I.T. sont incluses dans *Le Décor de théâtre dans le monde depuis 1950* (Paris, Bruxelles, 1964).

¹ TONI GHEORGHIU, *Regie și scenografie* (Mise en scène et scénographie), dans *Teatrul*, n° 5, octobre 1956, p. 58.

² *Scenografia* (La Scénographie), dans *Teatrul*, n° 2, février 1957, p. 87.

³ *Tehnica scenografică românească* (La Technique scénographique roumaine), dactylo-

gramme, Archives Toni Gheorghiu/Victoria Gheorghiu.

⁴ « *Mătrăguna* » (La Mandragore), dans *Contemporanul*, n° 52, 28 décembre 1956.

⁵ *Tehnica scenografică românească*.

⁶ TUDOR VIANU, « *Vrăjitoarele din Salem* » (Les Sorcières de Salem), dans *Contemporanul*, n° 43, 26 octobre 1956.

⁷ Dactylogramme sans titre, Archives Toni Gheorghiu/Victoria Gheorghiu.

⁸ Voir ses déclarations, dans *Teatrul*, n° 10, octobre 1961, p. 53.

^{**} Les motto sont cités de l'article *Regie și scenografie* (*Teatrul*, n° 5, octobre 1956), d'une interview accordée par Toni Gheorghiu (*Teatrul*, n° 12, décembre 1961) et d'un dactylogramme sans titre qui se trouve dans son archive.

⁹ *Tendințe în scenografie* (Tendances de la scénographie), dans *Contemporanul*, n° 7, 21 février 1958.

¹⁰ Toni, dans *Teatrul*, n° 12, décembre 1969, p. 191.

Il faudra bien consacrer un chapitre spécial à l'histoire des archives de films, dans l'une de toutes ces histoires du cinéma qui restent à écrire. Evoquer leur création, leur rôle non seulement pour la culture cinématographique mais pour la culture humaine tout court, l'aide qu'elles offrent à l'historien du cinéma et à l'historien proprement dit, les innombrables problèmes que soulèvent, devant ceux qui s'en occupent, l'évolution du cinéma mondial, l'importance grandissante des cinématographies nationales et leur propre équation de technique et d'organisation. Car tout cela fait partie de leur histoire, c'est-à-dire de leur évolution vivante et incessante, de nos jours absolument parallèle à l'évolution du cinéma lui-même. Tout cela fait partie du phénomène cinématographique et de ce fait de l'histoire de la cinématographie. Et c'est dans la perspective d'un pareil chapitre que nous voulons en faire ici une très sommaire esquisse.

L'idée de l'importance que peuvent avoir les archives de films est apparue, à ceux qui s'occupaient du cinéma, très peu de temps après la création de celui-ci. L'opérateur polonais Boleslaw Matusewski, dans un opuscule de 1899 (réédité en 1955 par les soins de l'éminent historien du cinéma, Wladyslaw Banaskiewicz), fut probablement le premier à en lancer l'idée. Dans le titre même de cet ouvrage, publié à Paris, il soulignait l'importance de telles archives comme dépôt de documents vivants sur l'histoire de ce temps: elles constituaient pour lui *Une nouvelle source de l'histoire*¹.

Presque à la même époque, un médecin, le professeur de neurologie de la Faculté de Bucarest, Gheorghe Marinescu, qui devait devenir un savant de réputation mondiale (et qui fut, en 1898, en même temps que le chirurgien français Eugène Doyen, le premier à utiliser le cinéma pour la recherche scientifique), publiait dans une revue parisienne un article consacré à l'importance du cinéma aussi bien pour la biologie que pour l'art et

dans la conclusion duquel il élargissait son point de vue, en soulignant dans des termes très proches de ceux du professionnel de cinéma polonais, l'importance du cinéma pour l'histoire en général: «Dès à présent on peut prévoir de quel précieux concours sera ce merveilleux appareil pour l'histoire nationale et politique d'un peuple. On pourra ainsi reconstituer, plus tard, des pages d'histoire réelle et vécue, avec des documents incontestables, dont la fidélité sera inattaquable, et que les considérations subjectives d'un historien plus ou moins partial ne pourront altérer»².

Voilà donc le point de vue analogue qui, à la fin du siècle dernier, résumait pour ces hommes, — qui faisaient en quelque sorte figure de visionnaires, — l'intérêt des archives de films. Pour eux, celles-ci devaient constituer un *recueil de documents* sur l'histoire générale, une image vivante de notre époque, apte à servir des arguments irréfutables aux historiens de l'avenir. Il était d'ailleurs normal qu'un pareil point de vue prévalût à une époque où le cinéma se résumait aux sujets d'«actualités» et aux documents de la vie quotidienne, à une époque où il n'était pas encore devenu spectacle.

Pourtant, l'argument de ces prédécesseurs est resté valable, en dépit de toute

Ion Cantacuzino

l'évolution ultérieure du cinéma. Cette évolution n'a même fait que prouver combien ils avaient eu raison, par l'énorme matériel que les actualités conservées au cours de l'existence du cinéma ont pu offrir pour la reconstitution et l'évocation de la vie des trois derniers quarts de siècle. Le film de montage, si goûté de nos jours, est une preuve évidente de la justesse des vues que nous avons citées.

Un second aspect de l'intérêt pour les films anciens apparut lorsqu'on les considéra comme des instruments de la culture cinématographique. La présentation, au cours de la troisième décennie, dans le cadre de la création des premiers ciné-clubs, de certaines œuvres, — qui n'étaient à cette époque conservées que par l'effet du hasard et de certaines initiatives privées, — mit en valeur de façon exemplaire leur rôle pour l'éducation d'un public non averti, qu'on aidait à mieux comprendre cette forme neuve en lui montrant les chefs-d'œuvre qui en avaient forgé le langage et marqué l'histoire, encore récente.

Je me rappelle avec émotion l'atmosphère des projections dans les ciné-clubs parisiens de cette époque, au théâtre-cinéma de l'Exposition des arts décoratifs de 1925, aux Ursulines ou au Vieux Colom-bier. On se trouvait devant la découverte des raisons pour lesquelles on aimait cela, on comprenait — dans la surprise et dans la joie — les qualités artistiques de ce qui continuait à être pour certains une simple curiosité ou une basse distraction. C'était vraiment la preuve que la présentation systématique des œuvres représentatives de diverses cinématographies nationales, de certains grands créateurs et de leur rôle pour la formation du langage cinématographique, du style différent des grandes interprétations et des conceptions personnelles de la mise en scène, constituaient une œuvre de culture cinématographique, de culture artistique et de culture tout simplement. N'oublions pas que parmi les promoteurs de ce mou-

vement de ciné-club — ancêtre des ciné-mathèques qui actuellement sont les compléments naturels de toutes les archives de films, dans presque tous les pays du monde — se trouvait Léon Moussinac, qui fut plus tard co-créateur de la cinémathèque française, ou Jean Tedesco, animateur des conférences du Vieux Colom-bier et des présentations de films qui s'y donnaient. Ces conférences constituèrent le matériel de la série de volumes publiés par Alcan, à partir de 1927, sous le titre *L'Art cinématographique*, qui apportaient non seulement la participation d'éminentes personnalités à la théorie du cinéma mais aussi les premières esquisses d'histoire du cinéma dans différents pays. C'était donc bien la preuve de la valeur culturelle de telles manifestations, de la nécessité de sauvegarder, de conserver et de présenter systématiquement, aux générations à venir, les œuvres qui marquaient de leur empreinte la création et l'histoire du cinéma.

C'est sous l'influence de telles convictions et de l'enthousiasme qu'il recueillait dans ces séances de projection et de discussions, que l'auteur écrivait, vers la même époque, un article qui soutenait la nécessité d'organiser systématiquement la conservation des films, pour en faire un instrument de la culture cinématographique. Il proposait, dans ce but, la création de ce qu'il nommait une *filmothèque*, — terme plus correct que celui de *ciné-mathèque* utilisé de nos jours, car ce n'est pas le cinéma qu'on garde dans ces archives, mais ses produits, les films, — et dont il argumentait la nécessité en ces termes :

« A l'exception de quelques amateurs qui basent leur avis sur une conviction d'ordre esthétique et sur une motivation critique, le public qui vient au cinéma le traite, même lorsque son plaisir et son émotion sont évidents, comme un parent pauvre et un peu faible d'esprit, auquel on ne peut demander plus qu'il ne peut donner. Cet état de choses est déplorable, car lorsqu'on est dénué de préten-

tions, on accepte n'importe quoi et on glisse, peu à peu, jusqu'à accepter des produits de la plus douteuse qualité. C'est dans ce fait qu'on doit chercher l'origine du manque de goût du public de cinéma ainsi que celle du succès de certains films idiots. Succès qui, joint au triste sort fait à certains films excellents, ne peut que dégoûter les producteurs qui veulent réaliser des films de valeur et les déterminer à se tourner vers la périphérie de l'art /.../ ».

« La conclusion est qu'il faut commencer l'éducation du public (et, par corollaire, celle des directeurs de cinéma). Le seul moyen pour le faire, aussi longtemps que la critique cinématographique ne se décidera pas, chez nous aussi et dans son unanimité, à être objective, documentée et intelligente, c'est la création d'un cinéma du type qu'on nomme à Paris *d'avant-garde*, dans le genre du Vieux Colombier, des Agriculteurs, du Studio 28 et de tant d'autres, mais que nous voudrions nommer *Cinéma des classiques de l'écran*. Car nous voudrions y voir représentés, alternativement, tous les films qui ont marqué, dans l'histoire du cinéma, les étapes de son ascension jusqu'à l'aspect d'un art autonome. Ce programme devrait s'enrichir successivement d'œuvres nouvelles de haute valeur, /.../. Les films d'une pureté classique et les essais hardis dans la recherche d'un futur alphabet cinégraphique, voisineraient sur l'écran de ce cinéma, conçu pour servir de document à ceux qui veulent voir pourquoi le cinéma mérite la confiance esthétique que certains lui accordent. Et nous verrions très bien, dans cette salle, des séances de discussions publiques et contradictoires, capables de fixer les idées du grand public dans le genre de celles entreprises par *Les amis du cinéma* de Paris ou les clubs de cinéma de Berlin. /.../ Mais qui trouvera en lui-même assez d'amour du cinéma pour risquer un tel pas, téméraire mais nécessaire, pour l'éducation de notre public de cinéma? »³

L'auteur nommait cette filmothèque, il y a 40 ans, « un idéal ». Comme on le sait, cet idéal a pris depuis des formes concrètes dans de nombreux pays et des cinémathèques, des archives de films, existent aujourd'hui dans plus de 40 pays du monde, unies et agissant de concert dans le cadre de la Fédération Internationale des Archives du film. Mais la réalisation de cet idéal a créé aussi des possibilités nouvelles d'utilisation de ses fonds.

En effet, l'existence des archives de films a donné un essor nouveau au développement des recherches historiques, en constituant la base matérielle essentielle pour l'étude de l'évolution du cinéma, de l'importance de ses chefs-d'œuvre, du rôle et de l'ampleur de ses personnalités créatrices, pour l'histoire même du cinéma. Et c'est un fait indéniable que le progrès marqué au cours de ces dernières décennies par les publications d'histoire du cinéma en général (études, monographies) ainsi que la rédaction de nombreuses Histoires du cinéma, mondial ou national, sont dues en premier lieu à l'existence des archives de films qui leur offrent la matière première sans laquelle nulle recherche historique ne peut plus exister.

De la sorte, nous avons vu se constituer une triple signification de l'importance de ces archives, au cours de l'évolution du cinéma. *Gardiennne des documents de l'histoire générale; dépôt d'œuvres significatives et de chefs-d'œuvre artistiques*, qui représentent, par leur présentation au public, le *matériel obligatoire pour la culture cinématographique* d'une nouvelle génération de spectateurs aussi bien que de créateurs; *base matérielle de toutes les recherches concernant l'histoire du cinéma*. C'est à ce triple point de vue qu'il faut donc désormais considérer le rôle et l'organisation des archives de films, avec tous les problèmes qu'elle engendre.

Ce rôle se superpose à celui des musées, pour les arts plastiques, et des bibliothèques, pour la littérature. Le cas des arts du spectacle apparaît comme un cas

particulier, car ceux-ci supposent non seulement le texte imprimé, mais aussi son interprétation devant un public. A la différence de la présentation d'un film, dont la forme reste immuable, la présentation des œuvres dramatiques et musicales comporte non seulement des interprètes, — chaque fois différents et qui donnent à chacune de ces interprétations une forme qui leur est personnelle, — mais aussi une mise en scène, un cadre de la présentation, qui est chaque fois différent et ajoute sa touche personnelle au spectacle. Et si nous incluons la musique dans les arts du spectacle, ce n'est pas seulement en pensant à l'opéra, mais aussi au concert, dans lequel la présence vivante des interprètes ou du chef d'orchestre, leurs gestes et leur mimique, font partie intégrante de l'effet d'ensemble de l'interprétation.

Certes, il y a une différence entre bibliothèques et musées, d'une part, qui mettent l'œuvre et son contemplateur face à face, dans un dialogue singulier, et le cinéma d'autre part, qui présente l'œuvre à une collectivité de spectateurs — il faudrait peut-être dire à un spectateur collectif. Car de la sorte le spectateur de cinéma ne demeure plus le représentant de ses propres impressions, mais devient une partie de la somme des impressions collectives de tous les spectateurs devant l'écran, participant sans le vouloir à une sensibilité qui n'est plus seulement la sienne mais, elle aussi, une somme de sensibilités.

Mais le parallélisme essentiel entre archives de films, musées et bibliothèques, réside dans leur organisation, sur des plans multiples et assez semblables. En effet, tous les trois supposent l'existence d'un dépôt d'œuvres, la possibilité d'une présentation de certaines de ces œuvres au public (jamais toutes à la fois et jamais les mêmes, mais choisies selon des critères divers), la nécessité d'un entretien technique de ces œuvres, d'un reconditionnement et d'un contrôle de leur état,

pour lutter contre les risques de périssabilité (selon des moyens divers, avec des techniques spécifiques et dans des mesures différentes, propres à chacune des matières premières qui constituent la base de l'œuvre).

Bien entendu, pour chacun de ces trois objectifs, les trois catégories que nous étudions ici exigent, pareillement, l'existence de locaux spéciaux pour leur dépôt d'œuvres, agencés selon les techniques propres à la conservation de leur matière première, — de locaux spéciaux pour la présentation de ces œuvres: salles de musée, salles de lecture et salles de cinéma, — enfin, d'ateliers spécifiques pour l'entretien, la rénovation ou la réparation des œuvres qui entrent ou qui se trouvent dans leurs dépôts.

On entrevoit déjà — à cette simple énumération, le degré de complication qu'engendre la poursuite simultanée des triples objectifs qui sont propres aujourd'hui aux archives du type idéal. Pour les atteindre il faut posséder l'organisation la plus adéquate, les moyens matériels appropriés et des conditions techniques modernes. Sans entrer dans leurs détails, nous nous bornerons à évoquer quelques-uns des problèmes qu'ils soulèvent, problèmes d'ailleurs bien connus. Mais il est parfois utile de faire l'inventaire de ce que l'on connaît.

Le stoc de films des archives se crée par des acquisitions directes, par le dépôt légal de la production nationale courante, — pareil à celui des imprimés, ce qui suppose une législation similaire, — enfin, par des échanges. C'est donc en premier lieu un problème financier, avec certains aspects législatifs. Problème financier aussi, avec des aspects d'organisation, que celui de l'entretien de ce dépôt (reconditionnement du film ancien, passage sur film ininflammable, doublage de négatifs, multiplication de copies, contrôle après présentation, etc.). Les locaux, les techniciens et l'appareillage appropriés à ces buts et à ces travaux sont autant de points

d'interrogation pour la réalisation de cet aspect des choses.

La présentation publique, dans des cinémathèques annexes et pour des buts culturels, des richesses contenues dans ces dépôts suppose une salle de spectacle, — avec le personnel nécessaire, — la composition judicieuse des programmes —, par des spécialistes de l'histoire et de la critique du film, — une présentation filmographique aussi riche que possible, une publicité attrayante, pour faire de cet acte de culture une chose vivante. C'est donc, là aussi, un problème d'organisation, de personnel qualifié et, en définitive, de moyens financiers.

Enfin, la recherche historiographique, troisième but des archives — qui s'apparente par certains de ses aspects à la culture cinématographique — est celui qui, pour des raisons faciles à comprendre, nous incite à un examen plus attentif.

Le premier pas de toute recherche est la documentation. Bien connaître le matériel dont on dispose est aussi nécessaire à l'historien du film qu'au spécialiste chargé de la conception et de la présentation des programmes de la cinémathèque, ou qu'au créateur qui voudrait chercher dans les archives le matériel d'un film de montage. C'est pourquoi il est évident que l'établissement d'un catalogue complet, — avec des indices par thèmes, auteurs, interprètes et pays, — est un problème de base de toutes archives. Mais si pour la production mondiale les simples indications du générique sont largement suffisantes, on ne peut s'y borner lorsqu'il s'agit de production nationale. La façon de concevoir la documentation doit donc être radicalement différente dans les deux cas.

Pour ce qui concerne la production du pays respectif, les archives nationales se doivent d'être une source complète d'information. Elles sont donc obligées de posséder tout ce qui existe, tout ce qui a été conservé de cette production dans le passé et tout ce qui se produit dans le présent; elles

sont obligées de connaître à fond ce qu'elles possèdent; elles sont obligées de ne pas se borner aux films mais d'y ajouter toutes les autres sources documentaires utilisables: documents annexes de la production, affiches, programmes, photos publicitaires et de travail, mémoires et enquêtes parmi les participants à la production, etc.

D'autre part, il est essentiel de systématiser toutes ces données dans une filmographie nationale aussi complète que possible, établie selon le modèle d'un catalogue raisonné, c'est-à-dire contenant la somme de tout ce qui est connu sur les films respectifs: données filmographiques, de production, de distribution et de contenu, énoncé des sources documentaires, mémorialistiques ou bibliographiques et, si possible, un aperçu des échos du film à l'époque de sa création. Cela suppose la connaissance par la vision directe de tout le matériel concernant la production nationale, ce qui constitue un problème ardu de personnel qualifié et d'utilisation du temps.

Traité de la sorte, le dépôt des films nationaux des archives devient effectivement la source directe et vivante de toute histoire de la cinématographie nationale. Car si de nos jours il est difficilement pensable qu'un historien qui veut écrire l'histoire du cinéma mondial puisse arriver à voir tous les films conservés à travers le monde, il est tout aussi impensable qu'on veuille écrire l'histoire d'une cinématographie nationale sans connaître de ses propres yeux tout ce qu'elle a produit.

Par ailleurs, il est évident que si on parvenait à avoir des filmographies et des histoires des différentes cinématographies nationales ainsi conçues, elles serviraient d'excellente base pour écrire, à l'avenir, des histoires de la cinématographie mondiale libérées des erreurs d'information ou des preuves d'ignorance dont n'ont pu être exemptées, pour des raisons de force majeure, aucune de celles qui devront être considérées, dans un avenir pas trop éloigné, comme œuvre de pionniers.

Erreurs excusables, car le désir de les éviter aurait déterminé des ajournements qui nous auraient fait tomber dans l'excès contraire: le manque total de toute histoire de cinéma. Dans une telle matière, le principe cartésien « faire des dénombrements complets » n'était pas applicable, à une époque où les données orientatives manquaient en grande partie et où on se trouvait pressé par le temps. Par contre, le propre du moment actuel, celui de l'efflorescence des archives de films dans les principaux pays du monde, c'est justement de permettre, à partir de chacune d'entre elles, de tels dénombrements complets dans le cadre national, leur somme pouvant donner une vue générale aussi complète que possible sur le plan mondial. En ce qui concerne la connaissance des productions nationales, on devra pourtant se rappeler sans cesse cet autre principe cartésien: « ne rien recevoir pour vrai... »

Nous croyons utile de clore cet aperçu par la conclusion méthodologique qui nous paraît se dégager de l'analyse des faits. La complexité même de tous les aspects énumérés impose certainement, pour y faire face, une organisation centralisée et unitaire. La réalisation de certains des buts dont nous avons parlé par des collaborations extérieures risque de mener à une incoordination des efforts, à une dissolution des lignes de force dans les plans d'activité. Ce risque subsiste même dans le cas d'une collaboration — aussi pleine fût-elle de bonnes intentions — entre institutions diverses, spécialisées chacune dans l'un des aspects de cette vaste œuvre: dépôt d'archives, spectacle cinématographique, recherche historique.

La seule manière d'éviter ces risques

nous paraît être la forme, pour le moment idéale, d'un *Institut de science du film*, qui grouperait dans un même cadre aussi bien la base matérielle que les activités de superstructure. Cet institut devrait comprendre trois sections: la *section des archives* (avec les secteurs de dépôt, d'entretien et de récupération, d'inventaire et de statistique, voire même avec des laboratoires propres); la *section de culture* (avec le secteur de la cinémathèque, et ses salles de spectacle, le secteur de documentation avec sa bibliothèque et ses recueils de documents, photos, mémoires, etc., le secteur de publications, qui s'occuperait aussi bien de la publicité de la cinémathèque que des publications théoriques et documentaires); la *section de recherches* (avec le secteur de recherches historiques qui devrait posséder sa propre salle de projections et des tables de montage, le secteur de recherches sociologiques et le secteur de recherches sur la psychologie et la physiologie du spectateur de film, avec leur outillage de tests et d'appareils).

Une telle organisation répondrait pleinement — sur le plan de l'idéal — à l'ampleur actuelle de la base matérielle, avec laquelle l'organisation des superstructures se trouvera — de plus en plus — dans un évident et dangereux décalage. Une telle organisation permettrait la pleine utilisation de cette base matérielle, aussi bien pour des fins culturelles, — dans le dessein de préparer un public plus réceptif à l'évolution rapide du langage cinématographique, — que pour des fins de création, — en offrant à celle-ci l'appui de la science et de l'histoire, pour son progrès incessant. Car toute histoire reste inutile, si on n'en tire aucune leçon.

Notes

¹ BOLESŁAW MATUSZEWSKI, *Une nouvelle source de l'histoire*, précédé d'une Note de l'éditeur par Władysław Banaskiewicz, Varsovie, 1955.

² G. MARINESCO, *Les applications générales du cinématographe aux sciences biologiques et à l'art*, dans *Revue générale des sciences pures et appliquées*,

vol. XI, 1900, n° 3, 15 février 1900, p. 125.

³ ION CANTACUZINO, *Pledoarie pentru un ideal*, dans *Muzică și teatru*, București, 9 aprilie 1931. Repris dans le volume *Uzina de basme*, București, 1935 (« Filmoteca », p. 213 -- 216).

Am Abend des 2. Januar 1891 schien der Saal des „Stadttheaters Hamburg verbunden mit dem Stadttheater Altona“, wie das Hamburger Stadttheater damals benannt war, überfüllter gewesen zu sein denn je. Voller Ungeduld konnten es die Zuschauer kaum erwarten, daß der Vorhang hochgeht und der Stern des Wiener Burgtheaters auftritt, die jüngstens nach Hamburg gekommene Rumänin Agatha Barsescu.

Die Verpflichtung der Agatha Barsescu nach Hamburg war mit Recht als ein großer Erfolg des Direktors zu nennen, des energischen und unternehmenden B. Pollini, der unermüdlich danach trachtete, neue Künstlerkräfte für die erste Bühne an der Hafenstadt der Elbe zu entdecken und heranzuziehen.

Für ihr Debüt vor dem neuen Publikum hatte sich Agatha Barsescu die Rolle der Parthenia aus *Der Sohn der Wildnis* von Halm gewählt. Das spätromantische Drama überrascht die Zuschauer umso mehr, als es fast in Vergessenheit geraten war. Paul Mirsch, der Kritiker von den „Hamburger Nachrichten“, hebt die veraltete Manier des Stückes hervor, „das seit längerer Zeit aus dem Repertoire ferngeblieben war“¹, das aber durch das Spiel und den Zauber der Künstlerin wiederbelebt wurde. Arnold Weise, sein Kollege vom „Hamburger Fremden-Blatt“ weist auf die Kühnheit der Schauspielerin, an eine derartige Rolle heranzugehen, und dabei scheinbar unüberwindliche Schwierigkeiten zu meistern, die Zuschauer zu bezwingen und für sich zu gewinnen, so wie sie es auch sieben Jahre zuvor in Wien getan hatte: „Nach jedem der fünf Akte wurde sie laut und lebhaft wiederholt gerufen. Das natürliche und einfach-wahre Spiel bezeugt die hervorragende Naturalität der Künstlerin, mit der sie schon bei ihrem ersten Auftreten, da sie als blut-

junge Conservatoristin zögernd die Bretter der ersten deutschen Bühne betrat, einen entschiedenen Erfolg zu verzeichnen hatte“². Ihr pathetisches aber aufrichtiges Spiel voller Empfindsamkeit, ihr außergewöhnliches Talent, die Begabung Dutzende von Nuancen, die die Würde und Unbescholtenheit der Heldin herausstreichen, plastisch, gefühlsmäßig und stimmlich zu gestalten, erobern das Publikum. Wie durch ein Wunder gehen alle Mängel des Stückes unter und auf der Bühne bleibt nur: „die lebendige... Darstellung... Sicherheit... einer ausgereiften Künstlerin“³.

Die Anwesenheit der Agatha Barsescu, die zu der Zeit im gesamten deutschen Theater als die beste Grillparzerdarstellerin galt, gestattete es, die Feier zum hundertfünfzigsten Geburtstag des Dichters unter den besten Voraussetzungen vorzubereiten. Am 15. Januar 1891 wird im Hamburger Theater *Des Meeres und der Liebe Wellen* gegeben, mit Frä. Barsescu und Alexander Otto in den Titelrollen. „Sie malte uns ein Seelenbild von ergreifender Wirkung. Ihre geschmeidige und doch kräftige Gestalt, die in sanfter und lebhafter Bewegung stets die Wellenlinie der Anmut und Grazie einhält, die sprechende Mimik des Antlitzes, die sorgsame Überlegung in der Sprechweise...“⁴ Alle Kritiker stimmen darüber ein, daß

durch die Anwesenheit der Künstlerin in der Stadt, das große Repertoire wieder aufgenommen werden kann, die unvergeßlichen Heldinnen Shakespeares, Lessings, Grillparzers, Schillers, Hebbels usw. wieder auf die Bühne zurückkehren können. Das Hamburger Publikum hatte besonders für Lessing eine tiefe Verehrung und sah seine Stücke immer wieder gern, denn sie standen an der Grenze zwischen Überlegung und hinreißenden Gefühlen. Agatha Barsescu hatte sich nicht nur als unvergleichliche Hero einen Namen geschaffen, sondern auch als ausgezeichnete Darstellerin von Lessing, dessen weibliche Rollen sie im Burgtheater fast alle gespielt hatte. Die Wiederaufnahme der Emilia Galotti und der Recha aus *Nathan der Weise* am Hamburger Stadttheater war für sie von keinerlei Mühe begleitet: „Sehr gut war Fr. Barsescu als Recha; die Künstlerin stattete das kluge Kind mit feinem Reiz aus und nahm zugleich die Sympathie der Zuschauer gefangen, durch die anmutige Naivität und die hingebungs-volle Wärme der Empfindung“⁵. Noch begeisterter sind die Lobesworte der Kritiker anlässlich der Vorstellung mit Emilia Galotti: „Die Emilia vereinigt die Heroine und die Liebhaberin in einer Person... und nach beiden Richtungen, der heroischen wie der sanft-weiblichen, stand Fr. Barsescu auf der Höhe der Kunst und wurde Gegenstand schmeichelhafter Ovationen“⁶.

Fr. Barsescu hatte ihre am Burgtheater erworbene künstlerische Ausstattung, die sich zu ihrem ausdrucksvollen Temperament gesellte, mit nach Hamburg gebracht. Der idealisierte Realismus der Wiener Schule hatte auch noch mit Hand angelegt, um ihre offenen leidenschaftlichen Ausbrüche auszuheilen, wodurch die unsterblichen Gestalten der großen Rollen des Welttheaters entstanden. Sie glaubte fest an die Sendung des Schauspielers, der durch sein stetiges und vollständiges Verglühen, von Humanitarismus geprägte Botschaften zu übermitteln hatte, und wurde



Mit Karl Wagner in *Romeo und Julia* von Shakespeare

zur Anhängerin des Theaters der großen und kategorisch entschiedenen Konflikte. Sie paßte wunderbar in die glanzvolle Umgebung der Paläste, so wie ihr antike Kleidung besonders gut stand. Daß sie nach *Des Meeres und der Liebe Wellen* auf den Theaterplakaten in Grillparzers *Esther* erschien, war nur folgerichtig: „Ob schon diese Mädchengestalt nur in einem Akte des Fragments auftritt, so ist damit doch schon einer Darstellerin eine nicht leichte Schilderung auferlegt... Diese nicht leichte Aufgabe löste Fr. Barsescu mit künstlerischem Geschick... Außerdem durchglühte die Darstellung ihre Wärme liebevoller Hingebung, auch der Ton war warm und innig“⁷.

In kurzer Zeit besteht für die künstlerische Bildung der Barsescu die Möglichkeit sich erneut und völlig zu verwenden. Adolf Sonnenthal, der große Schauspieler des Burgtheaters, wird für einige Vorstellungen mit *Hamlet* und *Wallenstein* nach Hamburg verpflichtet. Und so kam es, daß am 17. März 1891 Agatha Barsescu zurückkehrt zu Ophelia, zur meisterhaften Feinstickerei der schauspielerischen Virtu-

sität, an die sie in Wien gewohnt war, wobei ihre Stimme gänzlich mit dem warmen und vollen Klang des Partners harmonisierte. Es wird plötzlich deutlich, daß Agatha Barsescu die Zusammenarbeit mit einem an derselben Schule ausgebildeten Interpreten braucht. Für den Moment hat Alexander Otto, ein ausgezeichnete Hamburger Darsteller der romantischen Helden, eine gewisse Zurückhaltung und Nüchternheit in seinem Spiel, was manchmal mit dem vulkanischen Temperament der rumänischen Künstlerin kontrastiert. Außerdem gehen für Alexander Otto Rollen beherzter Jugendlicher in der Art der des Romeo viel weniger gut als der des Uriel Acosta zum Beispiel oder der des Faust. Außer Sonnenthal wird im Frühjahr des Jahres 1891 auch Friedrich Talger nach Hamburg verpflichtet, besonders für die Rolle des Romeo. Im Herbst bereits löst ihn darin Karl Wagner ab, der auch im Geiste des gehobenen und idealisierten Spiels am Burgtheater ausgebildet ist. Auf diese Weise ist den Hamburgern die Möglichkeit geboten, Frl. Barsescu als Ophelia zusammen mit Sonnenthal und als Julia zusammen mit Karl Wagner zu bewundern: „Frl. Barsescu war gestern eine treffliche Julia mit inniger Inbrust“⁸. Das Lob wird von demselben Kritiker noch gesteigert, als die Barsescu die Rolle der Julia wiederaufnahm und Wagner zum



Als Rhodope in Hebbels *Gyges und sein Ring*

Partner hatte: „in den Szenen, wo sie als kindlich harmlose, wo sie als liebeumfangene träumende, den Geliebten... mit glühender Sehnsucht verlangende Jungfrau erscheint“⁹.

Zu dem alten am Burgtheater gespielten Repertoire gehörten auch Margarethe aus *Faust*, die Fee Cheristane aus Ferdinand Raimunds *Der Verschwander*, Zanetto aus François Coppés *Le Passant*, eine wunderbare dramatische Leistung voller Phan-



Eva als Römerin in
Madachs *Die Tragödie
des Menschen*

tasie und Empfindung, die sie zusammen mit Franziska Ellmenreich vollbrachte.

Worauf nun Agatha Barsescu wartet, das sind neue Rollen, unedierter Stoff, der ihr gestattet, ihre Ausdrucksmöglichkeiten zu vermehren und zu entwickeln. Die Gelegenheiten lassen auch nicht auf sich warten, umso mehr, als das Theater, das ein Augenmerk für alles haben mußte, was es in Deutschland und in ganz Europa Neues gab, seinen Spielplan oft abwandelte. Zum Unterschied aber vom Burgtheater sind die Stücke jetzt bunt durcheinander, psychologische Dramen, klassische Lustspiele, Werke großer Aufmachung und ganz einfache Singspiele, was dazu führte, daß Agatha Barsescu in Rollen verteilt wurde, die ihrer Begabung und ihrem Wesen angemessen waren, aber auch in solche, die ihr nicht entsprachen.

Im Theater macht sich jetzt immer stärker die Tendenz bemerkbar, mit der Zeit zu gehen, so daß auch an die Künstlerin die Anforderung gemacht wurde, immer häufiger zeitgenössische Kleidung zu tragen, sich mehr dem Verhalten im Alltag anzupassen, was zwar eine ausgezeichnete Bühnenübung war, der aber die Meisterin des klassischen, mit unzähligen Tonfällen rezitierten Verses, die Darstellerin der großen Konflikte, nicht immer standhalten kann. Am 3. März 1891 tritt Agatha Barsescu als Sabine in *Die Sonne* von Paul Lindau auf, eines derzeitig hoch in Mode stehenden Bühnendramatikers, dessen psychologische Interessen verhältnismäßig nahe an denen von Alexander Dumas d.J. oder an denen Victorien Sardous sind. Am 6. April spielt sie die Rolle der Claudine in *Der Neue Herr* von Ernst von Wildenbruch, eine ziemlich fade historische Wiederherstellung, am 7. April die Rolle der Margarethe in *Octave* Gastineaus *Die Ballschuhe*, worauf in kurzer Zeit die Helena aus Shakespeares *Sommernachtstraum* folgte, dann Hannchen aus *Der Bemooste Hauptmann* von R. Benedix, Jolanthe aus *König Renés Tochter* von Henrik Herz, Jeanne aus *Die falsche Heilige*

von Oskar Blumenthal, Francis aus *Rudolf Gottscholls Oliver Cromwell*, Adelheid aus *Goethes Götz von Berlichingen*.

Der intensive Arbeitsrhythmus, die rasche Aufeinanderfolge der Premieren und besonders die Überanforderung der Schauspielerin in einer viel breiteren Spanne als es ihre künstlerischen Möglichkeiten gestatteten, werden auch ungünstige Kritiken zur Folge haben, Bemerkungen über die unzutreffende Besetzung oder die unrichtige Beherrschung der Rollen. Die Stimmung poetischer Komödie im *Sommernachtstraum* wird von der Würde der Schauspielerin widerlegt, ebenso wie das blasse und zarte Hannchen aus *Der Bemooste Hauptmann* nichts mit ihrer dramatischen Fülle gemeinsam hat: „Die Besetzung der Rolle des Hannchen mit Fräulein Barsescu muß als ein Fehlgriff bezeichnet werden. Ihr Organ, wie ihre Erscheinung widersprachen zu gleichen Teilen dieser einfachen Mädchengestalt“¹⁰.

Die Revolution, die das Theater durchmacht, seine Ausrichtung auf eine immer tatsachengetreuere Darstellung, auf das Poetische des in seinen feinsten Einzelheiten überraschten Alltags, so wie auf die Fragen, die den Durchschnittsmenschen beschäftigen, macht sich in Hamburg viel stärker bemerkbar als in Wien. Die Promovierung eines einfachen Spiels, frei von allen rhetorischen Floskeln, den Anforderungen der naturalistischen Ästhetik entsprechend, wird zur Notwendigkeit. Auch Agatha Barsescu, die Darstellerin des romantischen Theaters, die im Sinne des idealisierten Schönen am Burgtheater der stilisierten und gehobenen Wahrheiten ausgebildet ist, steht vor einer entscheidenden Wahl. Einerseits stehen die Verpflichtungen zum zeitgenössischen Theater, zum Ideendrama mit psychologischen Verflechtungen, denen sie nur dann nachkommen kann, wenn sie auf die formalen Virtuositäten verzichtet und sich in ein Ganzes eingliedert, andererseits stehen die großen von Pathetismus beseelten Rollen, die großenteils auf darstellerischen und rhe-



Eva im Revolutionsjahr 1789 in Paris
in Madachs *Die Tragödie des Menschen*

torischen Überdimensionierungen fußen. Die fast gleichzeitige Anwesenheit der Barsescu in zwei von den für die oben erwähnten Richtungen repräsentativsten Rollen usw. als Anna Mahr aus Gerhard Hauptmanns *Einsame Menschen* und als Rhodope aus Hebbels *Gyges und sein Ring*, entscheiden fast ohne ihrem Dazutun ihre Wahl und bestimmen gleichzeitig auch ihr künstlerisches Profil. Trotz ihres Erfolges als Anna Mahr – die Kritiker heben ihre Enthaltbarkeit, ihre schauspielerische Intelligenz hervor – ist sie als Rhodope glänzend und beweist ganz eindeutig, daß sie eine Darstellerin leidenschaftlicher Rollen ist und bleiben muß: „Frl. Barsescu war geistvoll bis in die innersten Seelentiefen ihrer Rhodope vorgedrungen und stellte sie groß und schön vor den entzückten Hörer hin. Es lag in der Tat etwas Überirdisches, ein Strahl aus höheren als den gewöhnlichen Regionen in ihrer Königin... Frl. Barsescu

hat uns vorgestern bewiesen, daß sie originell und groß zu gestalten weiß und „in Dichters Lande geht“ um ihn zu verstehen“¹¹. Ein anderer Kritiker bemerkt, daß Agatha Barsescu viel Raum braucht um sich zu entfalten und so das Ausmaß ihrer großen Fähigkeiten angibt: „Die Künstlerin erbrachte vorgestern einen neuen vollgültigen Beweis, daß in ihr unserer Bühne eine ausgezeichnete Kraft gewonnen ist, der nur der Raum zur vollen und freien Entfaltung ihres großen Talentes gegeben zu werden braucht“¹². Ohne zu wollen hat der Kritiker in diesen letzten Worten das Drama und die Größe Agatha Barsescus zusammengefaßt, die in gehobenem Milieu unvergleichlich ist, in den Fesseln des grauen Alltags aber erstickt und linkisch wird. Die Kunst, mit der Agatha Barsescu die Rolle der Rhodope bekleidet, der Reihe nach stolz und demütig, leidenschaftlich und wehmütig, verliebt und rachsüchtig ist, überzeugt die Hamburger Theaterdirektoren, daß die größte Darstellerin der Eva aus Emmerich Madachs *Die Tragödie des Menschen* vor ihnen steht, die ohne jedwede Schwierigkeit von Zerbrechlichkeit zu unbeugsamer Härte übergeht.

Das Talent der Agatha Barsescu, ihre Gabe diese komplexe Rolle zu gestalten, mit vielfachen Seiten und raschen Übergängen von einer Lage zur anderen, von einem menschlichen Antlitz zum anderen, war ein neuer ausschlaggebender Grund dafür, dieses dem deutschen Publikum bisher noch unbekannte Stück in Szene zu setzen. Die Begeisterung der Schauspielerinnen für dieses Werk, so wie die Unterstützung des Prinzen Esterhazy, der alles daran setzte, um das Theater zu den Wiener Theater- und Musikfestspielen im Sommer 1892 einzuladen, haben wesentlich dazu beigetragen, daß Madachs Stück zum ersten Male auf einer deutschen Bühne, in Hamburg, aufgeführt wird.

Die Arbeit an der Inszenierung der *Tragödie des Menschen* konzentriert für eine lange Zeitspanne sämtliche materiellen

und geistigen Kräfte des Theaters um sich. Die zahlreichen Bühnenbilder, die den Himmel mit der Erde und der Geschichte der Menschheit verbinden, stellen sowohl den Regisseur, den unternehmen- den Robert Buchholz, wie auch den Bühnenbildner F. Grubek vor schwierige Aufgaben. Zur Stimmung und zur Betonung der romantischen Poetik tragen Overture und musikalische Zwischenstücke von Ferencz Erkel und William Sichel wesentlich bei, die in der Melodie die Spannung des Menschen hervorheben, die er mitmacht im Kampf um seinen geistigen Aufschwung, um das lange verheißene Glück zu erlangen. Neues wurde in der Farbenzusammensetzung der Vorstellung gebracht, ebenso wie in der Art und Weise, die Beleuchtung zu handhaben, die die Dekoration gefühlsmäßig mitschwingen ließ. Es wurden nun die Bühnenbilder sichtbar anhand von Versenkungsöffnungengewechselt, so wie anhand von Umstellung bestimmter Bestandteile. Außer den technischen szenographischen und musikalischen Leistungen haben alle Theaterkritiker, sowohl die Hamburger als auch die Wiener, die schauspielerische Leistung der Künstler hervorgehoben, die Harmonie und vollendete Abgestimmtheit der Protagonisten: Alexander Otto als Adam, Agatha Barsecu als Eva und Adolf Mylius als Luzifer, die die durchgemachten Wandlungen der dargestellten Helden hervorhoben, aber gleichzeitig auch das Unveränderliche betonten. Sie kommen aus dem Paradies auf die Erde, aus Palästen in Gefängnisse, sie durchziehen in einigen Stunden die ganze Geschichte der Menschheit: Griechen sind sie in Griechenland, Lateiner in Rom, Franzosen während der Revolution, utopische Bewohner der Insel Falangster, in der über geisterhafte Maschinenräume projizierten Zukunft: „Hohes Lob sei auch Herrn Otto für seinen herrlichen Adam und Frä. Barsecu für ihre zarte, poetische Eva gespendet. Für beide Künstler ist jedes Wort des Lobes heute zu schwach. Man denke nur an die vielen

Umzüge, an die Fülle der Charakter, in die sie sich, wie aus dem Geschilderten hervorgeht, hineinzufinden hatten, und man wird begreifen, daß sie eine wahre Sisyphus Aufgabe zu lösen hatten“¹³.

Die Reise nach Wien wird von allen sehnlichst erwartet, aber am sehnlichsten von Agatha Barsecu. Sie hat es keinen Augenblick bereut, nach Hamburg gekommen zu sein, aber sie hat unter dem Gedanken gelitten, nicht mehr in der Stadt zu spielen, an die sie so viele Erinnerungen banden, in der sie so unvergeßlichen Beifall geerntet hat und unter deren Zuschauern sich immer wieder auch einige ihrer Landsleute befanden. Sie erobert ihr Publikum aufs neue. Die Kritiker, die anlässlich der Festspiele schrieben, legen Zeugnis ab darüber. Ihre phanatistischen Bewunderer versuchen sie zu überzeugen, nach Wien zurückzukehren. Die Ferdinand-Raimund-Gesellschaft aus Wien, zu deren Mitgliedern sich zahlreiche ihrer Freunde zählten, sammelte die Mittel, die nötig waren, um das Theater zu gründen, das heute den Namen des Dramatikers trägt, und das als eine Kunstanstalt dienen sollte, die stärker an die österreichische nationale und volkstümliche Tradition gebunden war, als das Burgtheater. Adam Müller Guttenbrunn, der künftige Theaterdirektor, so wie Auguste Baudius Wilbrandt, weihen sie in ihre Pläne ein und überreden sie, im nächsten Jahr nach Wien zurückzukehren... Der Entschluß war gefaßt.

Der Beginn der Spielzeit 1892/93 bedeutet für die Barsecu die letzten Auftritte im Hamburger Stadttheater. Sie spielt jetzt die Maria Stuart aus Schillers gleichnamigem Drama, zusammen mit Alexander Otto als Leicester, ferner die Lady Milford aus *Kabale und Liebe*. Mit Gyges und sein Ring, ferner durch die in *Die Tragödie des Menschen* erworbene Erfahrung beginnt Alexander Otto sich der Schauspielerin als ein wunderbarer Partner zu erweisen, der voll Mitgefühl, loyal, offen und ehrlich, an den Höhepunkten

der Vorstellungen ihren Glanz duldet und ihr in den schwierigsten Augenblicken sogar kameradschaftlich zur Seite steht. Nach Fritz Krastel und Karl Wagner wird Alexander Otto Agatha Barsescu idealer Partner, der Bühnenkamerad dessen sie zeitlebens unverblaßt gedenken wird.

Obwohl sie sich zur Abfahrt rüstet, arbeitet sie mit gleicher Hingabe wie nach ihrer Ankunft und gestaltet eine Reihe von Rollen, die wenn auch nicht außerordentlich sind, wie in einem gewandten und glanzvollen Wettbewerb neue Seiten ihres Talentes hervorzaubern. Isabella aus Emil Wolfs *Columbus*, zeigt sie als würdige und stolze Königin von Spanien, Noemi aus Albert Guinons und Maurice Deniers *Les Jopards* als geistreiche Schauspielerin, La Vallier aus Carl Wartenburgs *Die Schauspieler des Kaisers* als eine sich in sämtlichen Lebenslagen ihrer Fähigkeiten bewußte Frau; in Thérèse Duparc aus Goldonis *Der Komödiant* beweist sie ihre Begabung, sich dem Stil des italienischen Dramatikers anzupassen und als Wasan-tasena, die Heldin aus der für die deutsche Bühne nach Schudrakas *Mitschtschhaka* oder *Das Tonwägelchen* von Emil Pohl vorgenommenen Bearbeitung, beweist sie Aufopferungsbereitschaft der Verliebten.

Am Abend des 11. Februars 1893 tritt Agatha Barsescu zum letzten Male in Hamburg auf und zwar als Portia in Shakespeares *Julius Cäsar*, zusammen mit Alexander Otto als Brutus und Adolf Mylius als Cäsar.

Obwohl sie sich nur zwei Jahre in Hamburg aufhielt, gehört ihre Anwesen-

heit hier zu den Glanzkapiteln der Hamburger Theatergeschichte. Mit ihrem Namen sind besonders die Rollen der Hero aus Grillparzers *Des Meeres und der Liebe Wellen*, der Eva aus *Der Tragödie des Menschen* und der Rhodope aus *Gyges und sein Ring* verbunden, Vorstellungen die für das Publikum zu ausgesprochenen Festen wurden. In einer Zeit, in der man sich der psychologischen Analyse und den Einzelheiten des Alltags widmete, brachte Agatha Barsescu einen Hauch romantischer Poetik auf die Bühne des Hamburger Stadttheaters, so wie den Kult der beschwingten Heldinnen, in der im allgemeinen ihrem Untergange bestimmten Zeit. Sie hat sich hervorgetan durch ihre ausnehmende Begabung, durch die Wärme ihres südländischen Temperaments, durch ihre bewunderungswürdige Stimme, mit der sie die Musik der entfesselten Leidenschaften nachzugestalten vermochte und Shakespeare, Hebbel, Grillparzer, Emmerich Madach usw. zu einem unvergeßlichen Erlebnis werden ließ. Zwei Jahre lang haben ihr die Hamburger Kritiker Lob gespendet für ihr Talent und ihre Virtuosität, und jedesmal erwähnt, daß das bisher noch nicht Dagewesene auf das Land zurückzuführen ist von dem sie ausging, auf das offene freundliche Gemüt des Rumänen. Agatha Barsescu vergaß nie, daß sie Rumänin ist, und war glücklich, so oft unter ihrem Namen auf den Plakaten der Name ihres Heimatlandes, Rumäniens, zu lesen war.

Ileana Berlogea

Anmerkungen

¹ Paul Mirsch, *Der Sohn der Wildnis*, „Hamburger Nachrichten“, 3. Januar 1891.

² Arnold Weise, *Stadt-Theater*, „Hamburger Fremden-Blatt“, (Hamburg), 3. Januar 1891.

³ Paul Mirsch, a.a.O.

⁴ Oskar Riecke, *Hero und Leander*, „Hamburger Fremden-Blatt“, 16. Januar 1891.

⁵ Paul Mirsch, *Stadt-Theater*, „Hamburger Nachrichten“, 23. Januar 1891.

⁶ Arnold Weise, *Emilia Galotti*, „Hamburger Fremden-Blatt“, 14. Januar 1891.

⁷ Paul Mirsch, *Esther*, „Hamburger Nachrichten“, 31. März 1891.

⁸ Paul Mirsch, *Romeo und Julia*, „Hamburger Nachrichten“, 27. Januar 1891.

⁹ Paul Mirsch, *Stadt-Theater*, „Hamburger Nachrichten“, 5. September 1891.

¹⁰ * * * *Kleine Mitteilungen*, „Hamburger Nachrichten“, 13. März 1891.

¹¹ Arnold Weise, *Gyges und sein Ring*, „Hamburger Fremden-Blatt“, 28. November 1891.

¹² Paul Mirsch, *Stadt-Theater*, „Hamburger Nachrichten“, 28. November 1891.

¹³ Arnold Weise, *Die Tragödie des Menschen*, „Hamburger Fremden-Blatt“, 20. Februar 1892.

CONSIDÉRATIONS SUR LE THÉÂTRE DE GEORGES CĂLINESCO

Le théâtre de Georges Călinesco semble avoir la même chance que ses vers. Dans la création littéraire, les domaines préférés par Georges Călinesco sont le théâtre et la poésie. La poésie a été au début de l'activité créatrice de Georges Călinesco et le théâtre à sa fin. Tout comme sa poésie, le théâtre de Georges Călinesco soulève dans le public et même parmi les spécialistes un enthousiasme plutôt tempéré. Son premier volume de poésies, paru en 1937, a été considéré comme l'exercice facile d'un professeur universitaire qui avait reconstitué la vie et la pensée de Mihail Eminescu. Son dernier volume de théâtre, paru en 1965, fut reçu comme un divertissement du grand critique littéraire et du prodigieux romancier.

On lit avec beaucoup d'intérêt les romans de Georges Călinesco. Ses principes esthétiques sont repris par presque tous les articles et études critiques littéraires contemporaines.

Par contre, les seules pièces jouées dans une salle de théâtre, ou transmises à la radio ou à la télévision sont: *Șun*, spectacle-lecture à Teatrul Mic, mise en scène: Ion Cojar; *Șun* à la Radio, mise en scène: Mihai Zirra; *Răzbunarea lui Voltaire* (La vengeance de Voltaire), *Napoleon și Sfînta Elena* et *Despre mînie* (De la colère) à la radio, mise en scène: Mihai Dimiu; *Despre mînie* et *Napoleon și Sfînta Elena* à la radio, mise en scène: Petre Sava Băleanu. Tous ces spectacles ont été réalisés après la mort de l'auteur.

A cause de l'indifférence des spécialistes pour sa production dramatique, G. Călinesco avait pris l'habitude d'organiser des spectacles chez lui à l'occasion des fêtes de Noël. Avec le concours des membres de l'Institut de littérature qu'il dirigeait, il mettait en scène certaines de ses plus brèves pièces.

Il est difficile de préciser dans quelle mesure Georges Călinesco eût pu être davantage poète et dramaturge que critique et romancier s'il avait été encouragé par le public et les spécialistes.

Il y a entre la poésie et le théâtre de Georges Călinesco des liens secrets et profonds, dus à la préférence de l'auteur pour ces deux disciplines littéraires: des poésies dialoguées et des pièces en vers; la pièce *Șun*, écrite en prose, rappelle souvent les éclats des « haï-kaï » et contient de nombreuses observations d'une sobriété pareille aux proverbes orientaux; dans *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor* (La tragédie du roi Otakar et du prince Dalibor), l'auteur reproduit en entier deux de ses poésies, en n'y changeant que le nom de la bien-aimée, qui de Til devient Mil. Certains monologues de *Șun* sont devenus des poèmes.

Les liens entre le théâtre et la poésie de Călinesco sont plus significatifs encore pour ce qui est des sources d'inspiration et des visions communes.

Dans les poésies de son premier volume, l'auteur s'imagine être Achille ou incarnant d'autres personnages légendaires. Les comparaisons avec des personnages légendaires reviennent souvent dans ses vers et nous y décelons une aspiration vers un monde habité par des êtres dignes et fiers. Son propre univers de lettré renfermera plus tard des héros, des philosophes et des personnages de romans célèbres. L'apparition de certains d'entre eux dans la pièce *Andromaca*, nous fait penser que l'auteur a été envahi par leur présence plutôt qu'il l'a recherchée pour s'en servir comme d'un thème exotique ou livresque. Sa poésie est pleine d'allusions aux exploits des héros ou des personnages historiques. Le théâtre de G. Călinesco reconstitue même les figures de héros et de personnages historiques en ce qu'ils ont de plus caractéristique (Voltaire, Napoléon, Hérode, Achille, Hélène). La conscience de l'homme nouveau est une autre source d'inspiration de Călinesco

et elle trouve son expression dans les vers postérieurs à la Libération, ainsi que dans son théâtre. L'amour, thème qu'il développa dans ses premières poésies, est repris, au compte de Voltaire, dans deux de ses dernières pièces: *Răzbunarea lui Voltaire* et *Secretarii domnului de Voltaire* (Les Secrétaires de Monsieur de Voltaire).

Cet homme qui a été capable de nous offrir une œuvre tellement vaste et variée avait la vision de l'infini et de l'immensité du monde. C'est ce qui explique le sens de la grandeur dans la poésie et dans le théâtre de Georges Călinesco. Dans *Cosmogonie*, l'imagination du poète croît jusqu'aux dimensions unimaginables de l'espace et du temps, et ose même renverser l'ordre d'un univers immobile:

« La început a fost Avîntul,
Adiînd peste goluri ca vîntul,
Mişcat de la sine, mereu nemişcat,
Tremurînd pe lac, în cercuri iscat,
Asemeni cu apa din lac vălurită,
Alergînd de nimeni lovită.
Cît a durat acest somn de cărbune?
Aritmetica n-are așa cifre nebune,
Clătitu-s-a-n beznă al mărilor pat
Și-n colțurile lumii trezit am țipăt »¹.

Ce que l'esprit connaît comme étant infini ne peut être exprimé que par métaphore, et « l'élan voltigeant au-dessus du vide, comme le vent » explique le chaos primordial, tout comme dans cette strophe de *Luceafărul* de Eminescu:

« Căci unde-ajunge nu-i hotar
Nici ochi spre a cunoaște
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște »².

Les vers de Călinesco n'atteignent ni l'harmonie, ni la beauté de ceux de Eminescu, mais ils peuvent renfermer des dimensions identiques. Dans Eminescu, Hypérion, partant de l'homme, parcourt le chaos et se dirige vers l'infini. A travers les cieux étoilés il est seul à se mouvoir. Chez Călinesco c'est le mouvement qui est l'attribut du non-être. En parcourant

une route inverse à celle de Hypérion, le mouvement, l'élan, engendre l'être.

L'univers de l'homme prend dans le théâtre et dans la poésie de Georges Călinesco les proportions de l'univers infini, ayant cette fois trois dimensions: l'espace, le temps et le sentiment. L'aimée est assoiffée d'éternité:

« Însă, vai, tu nu ești Achile
Să te mîinii, să stirnești lungi racile,

Să mă spui peste timpuri la Marea Egee,
Să-mi scrie Omer Epopee »³.

L'amant attire l'attention de celle qu'il aime:

« Til, ce șoptim o dată
Se-aude pînă-n stele.
Trăim etern prin ele »⁴.

et le moindre geste du poète est rempli de la conscience de l'espace et du temps:

« Mirosînd trandafirul suav,
Mă gîndesc la ceva veșnic și grav,
La Achile spărgînd Ilionul,
La Caldei ridicînd Babilonul,
La soarele coborînd în ocean
Spre-a roși păduri de mărgean »⁵.

L'univers humain est conçu à des dimensions similaires.

Dans son théâtre, l'action ne connaît pas de gradation et ne se déroule pas selon les justifications du moment. A l'exception de la pièce *Șun*, où le héros évolue par de lentes accumulations, toutes ses autres pièces suppriment les étapes intermédiaires de l'action; de cette manière les personnages apparaissent plutôt en éruption qu'en évolution. Qu'il s'agisse de Napoléon, de Hérode ou de Fouché, dans ses pièces aux proportions réduites des forces gigantesques sont déclenchées.

Réduits à un trait dominant de leur caractère, les personnages sont entraînés dans une action et sous l'empire d'une volonté qui touche à la monstruosité, arrivent jusqu'à la fin à contredire leur but et à sombrer dans l'absurde. La seule pièce de proportions plus vastes, *Șun*, est

aussi la seule où l'action se développe d'une manière progressive. Mais, ici, tout comme dans les pièces plus brèves, le personnage agit sous l'empire d'une volonté impétueuse. Dans l'avant-propos de *Șun*, l'auteur confesse que la pièce est née sous l'impression de la seconde guerre mondiale. Cet aveu nous permet de comprendre la pièce comme un ouvrage sur la possibilité de vaincre le mal par le bien. Tout ce que fait *Șun* (dans une action qui manque souvent de dramatisme, et où les situations pléonastiques abondent): l'acceptation d'incroyables humiliations et épreuves, tout comme son refus de combattre l'individu physique, ne sont que des accumulations graduelles qui mènent, jusqu'à la fin, à un effet grandiose: une victoire complète des principes au nom desquels il lutte. En corrigeant le lit des fleuves ou bien en mettant le feu aux forêts qui regorgent de bêtes menaçantes, *Șun* remet à sa place le rapport entre le bien et le mal qui existe dans la nature. En subissant avec douceur et même avec calme les attentats contre sa propre vie, *Șun* réussit à s'imposer à la conscience ennemie de son père, domaine plus difficile à transformer que le lit d'un fleuve.

L'amplification des actions sans autre justification que la simple volonté des personnages, est plus spectaculaire dans les pièces de dimensions réduites. Ici, la volonté du personnage fait du mobile de sa lutte un but en soi. Dans ces pièces, le personnage doué d'une volonté ferme (Napoléon, Hérode, l'enfant de *Crăiasa fără cusur* (La Reine sans défaut)) n'entre pas en conflit avec d'autres personnages. Les autres personnages sont, en général, de simples sujets qui se soumettent à la volonté du personnage principal. En accomplissant cette volonté ils parviennent à contredire irrévocablement le but poursuivi: conquis par la destruction, le monde ne peut plus contenir le conquérant (*Napoleon și Sfînta Elena*); partie constitutive de l'engrenage destructif, Fouché

est lui-même détruit (*Despre mînie*); en tuant les enfants, Hérode se voit tout d'un coup devenu le chef d'un organisme vieilli (*Brezaia*), etc. Un trait caractéristique et essentiel du théâtre de Călinesco réside en ce que dans la grande majorité des cas, le conflit ne se déclare point pendant le déroulement de l'action, mais seulement au moment où, par extension, l'action vient d'atteindre son apogée. Ce n'est que lorsque, en brûlant les étapes, l'action a dépensé toutes les ressources volitives du personnage et toutes les autres forces du monde, que se déclenche le conflit. Un conflit irrémédiable. Jusqu'ici, le personnage n'était pas encore en conflit avec le reste du monde ou, au moins, avec une certaine partie de ceux qui l'entourent. En conquérant le monde, Napoléon ne rencontre pas de résistance; il va de même avec la tuerie des enfants et avec les exécutions. Mais ces actions une fois accomplies, le personnage entre en conflit avec la situation nouvellement créée par son action. L'accomplissement d'un désir vide de sens ce qui reste de l'existence du personnage. Dorénavant la seule solution réside dans l'anéantissement de sa personnalité. Le monde se réduit pour Napoléon aux dimensions de l'île Sainte-Hélène; Fouché, qui avait commandé le peloton d'exécution qui, dans la pièce, fusille Talleyrand, Mme de Staël, Joséphine, commande sa propre exécution; en privant le pays de tout ce qui est jeune, Hérode ne trouve plus d'épouse et doit se contenter de *Brezaia* ⁶.

Le contraste qui oppose l'intention au résultat confère une nuance comique à toutes ces pièces. Plus ce contraste est grand, plus le comique est amer jusqu'à devenir tragique ou grotesque. Si, en général, l'action se développe d'une même manière, selon les mêmes lois, l'orientation du conflit présente de nombreuses nuances. Parvenu à une contradiction radicale, due à la complète destruction d'un des termes, une entente entre le personnage et la partie antagoniste n'est plus

possible: c'est pourquoi, au moment où s'affirme le conflit, l'action de la pièce touche déjà son point terminus. Les répliques qui suivent, peu nombreuses, ne font que diriger le conflit vers le tragique (*Napoleon și Sfînta Elena*); vers le comique (*Crăiasa fără cusur*); ou vers le burlesque (*Brezaia*). Les fondements de cette orientation se trouvent, bien sûr, dans l'action. Dans *Napoleon și Sfînta Elena*, l'action avance en ligne droite. Acharné à conquérir le monde, Napoléon attaque les Indiens qui ne demandaient qu'à se soumettre de bon gré, les crocodiles qu'il prend pour des ennemis métamorphosés et, finalement, Paris même. Dans *Despre minie*, la volonté de l'empereur déclenche une action qui rappelle — par les situations plutôt que par le côté technique — le théâtre de l'absurde. En transmettant sans commentaires les ordres de l'empereur, Fouché est devenu partie intégrante d'une machine infernale. Dans un moment de calme, l'empereur est le premier à vouloir réparer, humaniser ce mécanisme destructif. Mais la machine devenue automate écrase l'élément le plus automatisé de cet engrenage: Fouché. C'est parce qu'il s'était transformé dans cet engrenage en courroie de transmission qu'il transmet l'ordre par habitude, même quand il s'agit de sa propre vie: « Eh bien, mes braves, l'empereur vous ordonne de me fusiller! » Ce n'est qu'après que les grenadiers ont déjà mis en joue qu'il veut leur expliquer que « Sa majesté désire que cet ordre soit exécuté avec retard ou bien avec des cartouches à blanc »⁷, ce qui, à cet instant précis pouvait passer pour une tentative du condamné à s'échapper. Par conséquent, Fouché tombe victime de son stéréotypisme et cela au moment même où l'empereur l'attendait pour recevoir de lui les rapports secrets. Dans l'action de la pièce, l'exécution de Fouché signifie le fonctionnement jusqu'à l'auto-destruction de la machine. Le développement rapide de l'action dans une pièce qui a pour sujet la destinée d'un fils

d'empereur, en commençant par ce qui précède sa naissance et allant jusqu'au moment de son mariage, témoigne du même essor vers les dimensions vastes. C'est plutôt ici que l'on peut parler d'une ressemblance avec le théâtre de Ionesco. Mais, encore une fois, la ressemblance se réduit à une situation. Le fils d'empereur qui ne voit le jour qu'à condition d'épouser la princesse sans reproche, repousse des jeunes filles bien jolies, pour se marier avec un homme déguisé en femme.

Les moyens de Călinesco sont ceux mêmes du théâtre réaliste par excellence. La pièce *Crăiasa fără cusur*, dans une forme dramatique concise, vient à l'appui du proverbe roumain qui dit: « n'est pas beau ce qui est beau, mais ce qui me plaît », la compression temporelle étant une des lois du théâtre.

On a parlé dans la critique littéraire roumaine du théâtre « abstrait » de Călinesco. Qu'on y voie un écart du réel dû à la transgression des lois physiques, comme le croyait Georges Călinesco lui-même, ou qu'on y voie une sorte d'opposition à l'académisme littéraire, ainsi que l'affirme le jeune critique Nicolae Manolescu, il est difficile de qualifier Georges Călinesco d'« abstrait ». Pour pouvoir s'encadrer dans la première définition il lui manque l'absurdité des répliques, l'incohérence psychologique, le stéréotypisme du langage, l'illogisme, le caractère de parodie. L'absence de toute recherche ostentatoire de nouvelles formules et le respect des conventions du réel font également réfuter la deuxième définition. L'aisance avec laquelle sont brûlées les étapes intermédiaires de l'action afin de réaliser en quelques pages seulement des scènes dramatiques, ne saurait être étiquetée d'« abstraite ».

Ce qu'on pourrait prendre pour une inadvertance chronologique et constituer, par conséquent, un argument en faveur de ce « théâtre abstrait » dont il s'agit ici, est plutôt, chez Călinesco, moyen comique qu'expression d'une conception

philosophique fataliste. Un des héros de *Irod împărat*⁸, dans un monologue où il réfléchit à toutes les misères du monde, « se souvient » avec une nuance d'auto-ironie d'Aristote, de Solomon, d'Achille et de... Bonaparte:

« Unde ești, Aristotele,
Mare cititor în stele,
Unde mîndre Solomon
Ce domneai în Babilon?
Unde-i craiul Bonaparte
Cel iscusit și cu carte
Care a murit cu zile
Bătîndu-se cu Achile?
De-atîta urgie
Mă-ncurc în cronologie »⁹.

D'ailleurs, la plupart de ces brèves pièces développent dans un ordre logique, suivant un fil parfaitement visible, la conséquence de certains actes issus d'une volonté si puissante qu'elle échappe au contrôle de la raison. Les situations où se trouvent les personnages historiques sont celles-là mêmes qu'ils ont vécues durant leur célèbre vie. La formule de « théâtre abstrait », dont l'auteur qualifie lui-même son texte *Andromaca*, se rapporte à une apparente incohérence chronologique. Des personnages de provenances diverses: légende, histoire, roman, appartenant à des époques différentes, s'entretiennent dans une même pièce. Mais puisqu'Achille, Phèdre, Hélène, Emma Bovary, Napoléon, Werther, Lotte, le Pape Léon X se rencontrent dans « l'au-delà », leur dialogue est loin d'apparaître illogique, de même qu'on ne saurait voir de « l'art abstrait » dans la descente de Dante en enfer. En réalité, chaque personnage reste fidèle à son caractère essentiel, il est toujours préoccupé par le « moi » de sa vie mortelle et c'est en gardant ces prémisses qu'il entre en relation avec les autres personnages. Rien n'intéresse ces héros sinon leur propre « personne »; Napoléon, par exemple:

« Soldați, un nou prilej de glorie se deschide
În fața voastră care-ați luptat la Piramidă!

Inexpugnabil nu e perfidul Albion,
În ceață, pe Tamisa, să fiu, vreau, faraon.
Pe flotă transportați cai, tunuri, puști,
grenade,
Supuneți coasta unei intense canonade.
Eu voi privi cu-oceanul făcîndu-mi ochi
de uliu,
Prin voi am să devin al doilea Cezar Iuliu.
Bateți din tobe. Ura! Din trîmbițe sunați,
Sub steagurile Franței cu toți vă adunați»¹⁰.

Voilà quelques répliques qui se suivent:

« Phedra:

Iubesc,

Elena:

Eu sint iubită.

Werther:

Tot e

Pierdut pe lume dacă nu pot s-o am pe
Lotte.

Achile:

Suiți-vă-n corăbii! Eu nu mai lupt »¹¹.

D'ailleurs tout le théâtre de Călinesco se situe au niveau du vrai. Tout comme il a reconstitué dans ses monographies les plus importantes figures de la littérature roumaine, étudiées sous leur côté de penseurs, il a respecté dans son théâtre les actions réelles de chaque héros, mais en augmentant la portée et en tirant les conclusions. Dans diverses situations de ses contes de fées (*Basmul cu minciunile* (Le conte des mensonges), *Fluturele* (Le Papillon)) l'auteur est attentif à ce que toutes les justifications concordent avec la vérité spécifique à la psychologie de certaines catégories. Pour se conformer à l'univers des poupées, dans *Tragedia regelui Otakar și a prințului Dalibor*, il préfère résoudre la haine de la sœur, vieille et laide, non pas par la mort — trop dure pour des personnages de si petites dimensions — mais par une heureuse réconciliation. Cependant nulle part la vérité n'est cherchée avec plus d'évidence que dans *Ludovic al XIX-lea*. La première partie de cette pièce se déroule de façon à nous faire croire que nous assistons à la

dernière répétition d'une pièce historique; le metteur en scène ne l'interrompt pas en indiquant l'interprétation ou les attitudes, mais uniquement en soulignant la vérité des personnages.

Le metteur en scène:

« Permettez-moi, camarade Louis, une petite remarque. Dans votre antipathie toute naturelle envers les féodaux rapaces et parasites, vous communiquez au roi un excès d'indignation qui le fait tellement sympathique qu'on a envie de l'embrasser. Mais, vous le savez bien, le roi n'est lui non plus doué d'une sensibilité morale bien meilleure, ainsi que vous l'avez d'ailleurs très bien surpris. Il s'agit ici de nuancer avec plus de clarté que la critique de la monarchie absolue n'est que simple malice par rapport aux complices qui sont sur le qui vive »¹². Ou bien: « le roi est un homme, ce n'est pas le cas de lui ôter le sentiment. Il est une expression de son temps. Dans son âme il est perfide, cynique, froid et rapace. Il faut savoir que ce qui peut paraître invraisemblable et brutal n'en est pas moins parfaitement vrai ».

L'équipe d'ouvriers qui construit un tunnel et met en même temps en scène un spectacle pour la fête du 23 Août se définit autant sur le plan social, que sur celui de la conscience. On a choisi à dessein une pièce qui se déroule pendant la féodalité pour faire ressortir le contraste qui sépare le vieux monde du nouveau. Un mineur en chef, un ingénieur, un électricien, un chef d'équipe, un cuisinier, travaillent avec abnégation pour construire le tunnel grâce auquel le travail dans la fosse deviendra plus facile. La pièce se déroule sur deux plans: le plan du présent, dominé par le travail dans le tunnel, et le plan du passé, dominé par l'effort de reconstituer un monde déjà révolu. Entre les paires personnage-interprète s'établissent d'étranges rapports d'équivalence et de contraste. Il existe parmi les personnages de la pièce une certaine hiérarchie qui reproduit, d'une certaine

façon, les relations de service entre les personnages réels, l'auteur essayant, on est tenté de le croire, de suggérer que, dans l'évolution de la société l'ex-archevêque aurait son correspondant dans l'ingénieur; la dame de compagnie dans le médecin; le secrétaire d'Etat pour les affaires étrangères dans le chef d'équipe; le maître d'hôtel dans le cuisinier, etc. En ce sens, Christina, la favorite du roi, s'appelle toujours ainsi dans la réalité et le baron-colonel, qui est son mari dans la pièce, l'est aussi dans la réalité. Pour mettre l'accent sur l'actualité, Ludovic Moldovan est le 19^{ème} des 19 Ludovic (Louis) vivants, tandis que dans la pièce il jouera le rôle d'un roi qui ne fait pas partie d'une suite de souverains, un roi défini donc comme tel uniquement par les rapports de féodalité. Nous trouverons le revers de cette équivalence dans la nature des relations qui s'établissent entre les membres de cette équipe de travailleurs dont la conscience est tout à fait différente de celle des personnages interprétés. D'ailleurs, le conflit de la pièce repose justement sur le contraste entre les deux mondes. Dans la pièce interprétée par les ouvriers-acteurs, le conflit s'avère intéressant; l'auteur y met fin justement lorsqu'il touche à son apogée, en précipitant tout du côté des personnages contemporains. Le tunnel a été inondé. Les ouvriers quittent la répétition et se précipitent vers leur place de travail où ils passent une nuit héroïque. Les résultats sont excellents. On en prend connaissance au cours d'une scène où chaque personnage loue un autre pour le dévouement et l'application dont il a fait preuve dans l'effort général pour sauver le tunnel. Dans *Şun*, Georges Călinesco employait le même procédé pour caractériser le héros principal. Mais tandis que là-bas la scène était dramatique parce que ceux qui élogiaient Şun venaient en opposition avec les conspirateurs, ici la situation, sans être invraisemblable, est dépourvue de dramatisme à cause de la monotonie des éloges.

Il est difficile de tirer la conclusion de l'incapacité de Călinesco à développer ici un conflit véridique. Les prémisses de l'action mise en œuvre par les personnages, tout comme ce qui se passe d'habitude dans la majorité de ses brèves pièces, nous empêchent d'y croire. Nous sommes plutôt d'avis que, séduit par l'idée de mettre en antithèse deux mondes, Georges Călinesco sacrifie le conflit pour l'amour de l'idée. On en trouve de nombreux arguments dans la poésie de l'auteur: un grand nombre de ses poésies d'après le 23 Août sont là à chanter la conscience et la force de l'homme nouveau.

L'originalité de Georges Călinesco consiste dans les actions rapides et les conflits irréconciliables, dans ses personnages pour-

suis dans leur évolution ascendante à laquelle succèdent des chutes soudaines, dans l'abolition de la continuité temporelle et dans la pigmentation du conflit avec toutes les nuances de la tragi-comédie.

Malgré l'inachevé du conflit de *Ludovic al XIX-lea*, malgré certaines longueurs de Șun et les dimensions réduites de la majorité des pièces, le théâtre de Georges Călinesco possède une indubitable valeur artistique et mérite d'être regardé avec un plus grand intérêt dans l'ensemble de son œuvre, car on ne saurait comparer la valeur du sonnet avec celle du roman en faisant état de la longueur en faveur de ce dernier.

Claudia Dimiu

Notes

¹ « Au commencement a été l'élan, voltigeant au-dessus du vide, pareil au vent, mû par soi-même, toujours immobile, frémissant au-dessus du lac, pareil aux ondes de l'eau du lac qui frissonne sans que personne y touche. Combien dura-t-il ce sommeil de charbon? L'arithmétique ignore des chiffres si fous, le lit des mers trembla dans les ténèbres et, réveillé aux coins de l'univers, j'ai crié » (*Cosmogonie*, dans le volume G. Călinescu, *Poezii*, Bucarest, 1937, p. 7).

² « Car où qu'il arrive il n'y a pas de limite — ni un œil pour s'y reconnaître et le temps s'efforce en vain de naître du néant » (*Luceafărul*, dans le volume Eminescu, *Poezii*, Bucarest, 1958, p. 139).

³ « Mais, hélas, tu n'es pas Achille pour te mettre en colère, pour déchaîner de longues haines et pour parler de moi à la mer Egée, afin qu'Homère écrive mon Epopée » (*Pedagogie*, dans le volume G. Călinescu, *Poezii*, p. 45).

⁴ « Til, ce que nous chuchotons une fois peut s'entendre jusque dans les étoiles. Par elles nous vivons éternellement » (*Statornicie*, dans le volume G. Călinescu, *Lauda lucrurilor*, Bucarest, 1963, p. 110).

⁵ « A sentir la douce rose, je songe à quelque chose d'éternel et de grave, à Achille terrassant l'Ilion, aux Chaldéens élevant Babylone, au soleil plongeant dans l'océan pour y teindre en rouge des forêts de corail » (*Trandafirul*, dans le volume G. Călinescu, *Lauda lucrurilor*, p. 72).

⁶ Personnage grotesque du théâtre populaire, qui a la forme d'un animal avec une tête de chèvre et un long bec mobile en bois.

⁷ *Napoleon și Fouché*, dans le volume G. Călinescu, *Teatru*, Bucarest, 1965, p. 145.

⁸ *Irod împărat*, dans le volume G. Călinescu, *Teatru*, p. 213.

⁹ « Où es-tu, Aristote, toi qui savais lire dans les étoiles? où es-tu, fier Solomon, qui régna sur Babylone? Où est le roi Bonaparte, si habile et si savant, mort prématurément en luttant contre Achille? A cause de tant de malheurs je m'embrouille dans la chronologie ».

¹⁰ « Soldats, une nouvelle chance d'atteindre la gloire s'offre à vous, qui avez lutté devant les Pyramides! La perfide Albion n'est point inexpugnable, dans le brouillard, sur la Tamise je veux être pharaon. Sur vos bateaux transportez chevaux, canons, fusils et grenades, soumettez la côte à une intense canonnade. Avec ma lunette j'y regarderai d'un œil de faucon et je deviendrai, grâce à vous, un autre Jules César. Battez, tambours! Hourra! Hourra! Qu'on fasse sonner les clairons, que tout le monde se rassemble sous le drapeau de la France » (*Andromaca*, *Teatru abstractiunist*, dans G. Călinescu, *Teatru*, p. 110).

¹¹ « Phèdre:
J'aime!

Hélène:
Moi, je suis aimée.

Werther:
De toute façon le monde est mal fichu
Puisque je ne peux pas avoir Lotte.

Achille:
Montez dans les vaisseaux. Je ne lutte plus ».
(*Ibidem*).

¹² *Ludovic al XIX-lea*, dans le volume G. Călinescu, *Teatru*, p. 26.

¹³ *Ibidem*, p. 36.

HOMMAGE À GEORGES OPRESKO

C H R O N I Q U E

Georges Opresko est né en 1881, le 27 novembre. Il aurait donc eu 90 ans en 1971. A l'occasion de cet anniversaire, le 27 novembre même, une séance commémorative a été organisée à l'Institut d'histoire de l'art, dont G. Opresko fut le fondateur. Plusieurs chercheurs de l'Institut ont rendu hommage aux vertus du grand historien roumain de l'art, dont le rôle fut beaucoup plus important que sa modestie ne l'a laissé paraître; son œuvre, riche et variée — on le rencontre à toutes les grandes croisées des chemins —, lui valut l'estime de ses pairs et la confiance de ses collaborateurs, d'un public qu'il visait et sut mériter.

Cet fut aux différents aspects de l'activité de Georges Opresko que ses anciens collaborateurs s'appliquèrent pieusement à donner du relief. Le directeur de l'Institut, Mircea Popescu, dans une première allocation, présenta d'une manière globale l'apport durable et complexe de cet homme d'art, érudit et passionné; il fit apparaître le professeur et le collectionneur, l'organisateur de musées, l'historien et l'écrivain d'art, l'académicien, en soulignant son profond patriotisme, sa confiance ferme dans les valeurs et les facultés nationales. Incomparable défricheur de ce terrain encore inexploré qu'était l'histoire de l'art roumain, il a établi, avec une passion définitive et une expérience de culture qui éliminait le risque d'une acception étroite, unilatérale, du phénomène artistique, une échelle de valeurs qui ne vieillit pas. Ses ouvrages de synthèse, ses monographies, ses manuels et cours universitaires, marquent des stades exemplaires dans une discipline dont le but était, selon G. Opresko, « de contribuer à la définition de l'homme ».

Paul Petrescu s'occupa des investigations de Georges Opresko dans le domaine vaste et plein de surprise de l'art populaire roumain, qu'il sut rattacher avec compé-

tence à l'art populaire européen. Ses considérations sur un type particulier de broderies, la broderie sur fronces et sur plis attachés ensemble, qu'il observa attentivement et s'attacha à retrouver dans plusieurs tableaux célèbres du XV^e et du XVI^e siècle (une Madone de Gaudenzio Ferrari, des portraits de Dürer et des Holbein, etc.), l'ont aidé à découvrir des rapports fertiles en suggestions entre l'art paysan et l'art cultivé. L'art paysan roumain n'a pas été pour Opresko simplement un champ de recherche, mais surtout source d'intenses émotions artistiques. Ce qui, de la part d'un tel connaisseur, pour qui les grands musées et les expositions de l'Europe n'avaient pas de secrets, ne cesse de nous remplir de fierté.

Quoique dans l'ensemble des ouvrages de Georges Opresko les recherches sur l'art médiéval roumain ne tiennent qu'une place modeste, c'est dans ce secteur que s'arrêta Emil Lăzărescu en évoquant la personnalité du professeur. L'intérêt pour l'art du Moyen Age s'expliquait chez lui par son aptitude à comprendre le contenu, la substance de cet art, en dehors des formes, parfois étranges, qu'il revêtait. Sa formation d'historien (il avait été l'élève des professeurs Nicolae Iorga et Dimitrie Onciul, le camarade et l'ami de Vasile Pârvan, avant d'être celui d'Henri Focillon)

contribua sans doute à cet entendement. E. Lăzărescu a terminé son allocution par un rappel au scepticisme que le professeur Opresco formulait à l'égard de l'infailibilité de l'historien; en effet, il ne cessait d'avertir, les jeunes surtout, du danger des idées préconçues, recettes, ton catégorique et sentencieux, de l'impatience et de l'imprudence des commencements, qui se sont maintes fois avérées tellement nuisibles à nos jugements.

Georges Opresco et l'art français fut le sujet de l'intervention de Remus Niculescu. Dans l'activité du professeur Opresco les recherches sur l'art français occupent, après celles concernant l'art roumain, une place privilégiée. Disciple de Nicolae Iorga, l'illustre historien auquel nous devons de nombreuses contributions à l'étude des relations franco-roumaines, il fréquenta pendant de longues années le cercle du docteur Jean Cantacuzène, qui fut non seulement un savant biologiste et un connaisseur averti mais aussi un grand ami de la France. Opresco eut en même temps le bonheur de rencontrer à Lyon une amitié nourrie par de profondes affinités spirituelles, celle d'Henri Focillon. La thèse soutenue par Opresco à Cluj, en 1922, est un travail très consciencieux de littérature comparée, *Eliade Rădulescu et la France*. L'année suivante il rédigea l'excellent catalogue de l'*Exposition du portrait gravé en France*, organisée à Bucarest sous les auspices du docteur Cantacuzène. Ce furent les dessinateurs français ayant visité les Principautés qui constituèrent ensuite l'objet d'assidues recherches aboutissant à son livre sur *Les Pays roumains vus par des artistes français* (1926), où des dessins de Raffet, conservés à la Bibliothèque Nationale de Paris, furent publiés pour la première fois. Mais c'est surtout son ouvrage bien connu sur *Géricault* (1927) — à la rédaction duquel les conseils de Focillon lui furent d'un grand secours — qui lui assure sa place parmi les historiens de l'art français. Professeur à l'Université de Bucarest depuis 1930, Opresco y donna

plusieurs cours concernant la peinture et la sculpture en France, dont l'essentiel a été repris dans les quatre volumes de son *Manuel d'histoire de l'art* (1942—1947). Un de ces cours, sur *L'image du paysan dans l'art français* (1930—1931), est resté pourtant inédit. Les pages qu'il consacra à cette occasion aux frères Le Nain, étudiés par son ami Paul Jamot, y sont particulièrement remarquables.

Radu Bogdan s'attarda sur le rôle considérable que Georges Opresco joua dans la propagation des valeurs artistiques roumaines, non seulement à l'intérieur du pays, mais aussi à l'étranger. Il insista sur le cas de Ioan Andreescu, en rappelant d'une part les textes successifs qu'Opresco a consacrés à cet artiste et, de l'autre, son action de doter le Musée Toma Stelian d'œuvres d'Andreescu. En élargissant le cercle, Bogdan passa de cet exemple particulier au caractère général de son activité, en indiquant tout ce que la diffusion à l'étranger de l'art roumain doit aux efforts, aux initiatives, aux relations de Georges Opresco. Grâce à lui, les noms les plus importants de l'histoire de la peinture roumaine — de Grigoresco et Andreescu à Petrașcu et Pallady — se trouvent inclus dans différents ouvrages spécialisés, de grande valeur et d'une portée internationale.

Ce fut à l'animateur du séminaire d'histoire de l'art de l'Université de Bucarest que Theodor Enescu destina son allocution. Du séminaire dirigé par le professeur Opresco s'élevèrent la plupart des historiens d'art roumains d'aujourd'hui; ils en gardent l'esprit, imbu de cet humanisme universitaire que sans doute Opresco avait hérité de ses années de formation et auquel il était resté fidèle. « On avait la conviction de faire quelque chose de positif, d'appliqué, et en même temps d'embrasser de larges aires. Et puis, ce qui était fondamental c'est qu'on était accueilli (au séminaire) non pas seulement avec cordialité, mais avec une sorte de confiance réfléchie, qui contribuait à ré-

duire la distance entre professeur et étudiant, qui rassurait ce dernier, en faisait un participant conjointement impliqué dans la recherche avec ceux qui avaient déjà une longue pratique. L'étudiant se sentait de façon implicite traité « al pari », ce qui sollicitait son ambition, sa gravité, exerçait et engageait sa responsabilité.

L'intervention de Radu Ionescu aurait pu s'intituler « De l'amitié », car elle traita de cette très estimable qualité du professeur Opresco d'inspirer et d'entretenir des attachements de longue haleine. Si l'amitié qui lia Georges Opresco à Jean Cantacuzène, à Nicolae Iorga, gardait une nuance admirative, où l'on décèle la reconnaissance de l'ancien élève vis-à-vis de ses maîtres, celle qui le lia durant toute sa vie à Henri Focillon était un franc dévouement entre égaux. Les 350 pages de correspondance qui en résultèrent sont un témoignage de cette continue communication, dont l'un et l'autre ressentaient la nécessité. La lecture de certaines de ces lettres fut édifiante : les deux amis se soumettaient leurs textes avant de les faire publier, échangeaient conseils, approbations, désapprobations, opinions et impressions sur leurs contemporains, sur des œuvres d'art, sur certains événements, sites ; les preuves d'affection, le détail vécu, l'observation curieuse abondent à chaque page de ces lettres. Le professeur Opresco, en tant que secrétaire de la Commission de coopération intellectuelle proposa plusieurs fois la participation d'Henri Focillon aux différents organismes de la Ligue des Nations. Bien que les lettres adressées par Georges Opresco à H. Focillon fussent par malheur perdues pendant la seconde guerre, celles écrites par H. Focillon expriment suffisamment l'attachement sincère et durable (de 1920 à 1945, année de la mort de l'historien d'art français), l'étendue de leur solidarité.

Soucieux d'illustrer l'intérêt plurivalent de Georges Opresco pour tout phénomène d'art, Mircea Voicana, dans son allocution,

montra le goût pour la musique et la compétence du professeur dans le domaine de l'interprétation musicale. G. Opresco fut un fervent amateur de concerts, ainsi que de spectacles d'opéra et de théâtre. Etudiant, puis jeune professeur, il anima plusieurs cercles d'élèves et aida à la réception dans notre pays de l'œuvre wagnérienne et de la musique impressionniste, considérées d'avant-garde à cette époque. Entre les deux guerres, G. Opresco s'occupa dans certaines conjonctures de questions liées à l'histoire de la musique. Il intervint aussi pour plaider courageusement en faveur de Béla Bartók, lors des concerts à Cluj de ce dernier, et ses observations pertinentes sont celles d'un critique musical professionnel. Enfin, M. Voicana considéra nécessaire de rappeler que si l'Institut d'histoire de l'art comprend des sections de musique et de théâtre, si les monographies (sur Georges Enesco, par exemple) et les volumes d'histoire du théâtre, dus aux efforts communs de ces équipes de recherche, ont pu paraître, c'est en grande partie le résultat des orientations largement « ouvertes » et des assiduités de celui qui fonda et dirigea pendant 20 ans cet Institut.

La raison pour laquelle Amelia Pavel, en parlant de Georges Opresco, se proposa d'insister sur le « mémorialiste » a été la conviction que, structurellement, sa conception historique, sa sensibilité lui semblaient être celles d'un mémorialiste, qui ne se détachait jamais du sujet choisi, ne le « survolait » pas, qui intervenait, au contraire, en vertu de ses opinions, de sa mémoire personnelle. Personnelle, oui, mais non pas nécessairement subjective, c'est-à-dire justement la mémoire du mémorialiste, qui retient de la réalité des fragments discontinus, affectivement grossis, mais sur qui le concret a une prise invincible. Dans sa manière d'analyser, on sent plutôt sa disposition à particulariser les situations, moins son aptitude à généraliser une idée philosophique. La hâte de savoir une œuvre réalisée tenait

chez lui de sa formation rationaliste classicisante, ainsi que de son idée que la précision, la ponctualité, la concision sont les valeurs morales d'une activité intellectuelle efficiente et concrète.

En abandonnant le terrain de l'histoire de l'art, Anca Costa-Foru évoqua certaines dimensions morales de Georges Opresco: une tendresse mêlée d'ironie, une lucidité narquoise et parfois amère, qui caractérisaient une vision fondée sur le bon sens et l'intelligence et qui proscrivaient toute sensiblerie dans la description d'un phénomène. Celui que désormais on nomme brièvement « le professeur » sut inculquer plus d'une vérité dans l'esprit de ses disciples. Il faut retenir son égalité, son manque de préjugés et de complexes dans les rapports humains, le crédit — très réconfortant — qu'il accordait à tout interlocuteur; son extraordinaire intérêt pour toute entreprise, sa curiosité réceptive, sa participation et sa capacité d'émotion, qui l'ont empêché de devenir blasé, impassible, opaque, qui l'ont en somme protégé contre la vieillesse; le goût du naturel et de la simplicité, l'horreur de la boursouflure, des fioritures et des pirouettes, et même le courage d'être banal. Sa circonspection envers la prolixité découlait naturellement de son ambition d'être simple, dense, lapidaire: « non multa, sed multum », « qui trop embrasse, mal étreint » étaient ses préceptes. Enfin, son altruisme, la générosité avec laquelle, dès

qu'il était sollicité, il mettait son expérience au profit des autres. Car en pareilles occasions, lorsqu'il s'agissait d'offrir un appui, montrer tout ce qu'on sait ne passait plus pour une preuve de présomption, mais d'amitié et de chaleur, de convergence, de solidarité peu commune.

Răzvan Theodorescu s'occupa d'un trait distinctif de l'activité de Georges Opresco, d'une initiative qui lui était très chère: la promotion de la jeunesse à la recherche scientifique. Cette dernière allocution, empreinte de souvenirs et de confessions recueillies pendant les dernières années du professeur, qui confirme que la camaraderie était une des grandes joies de sa vie solitaire, nous le restitue étonnamment jeune: « un homme auprès duquel — preuve de grande générosité et de supériorité de sa part — on oubliait simplement qu'un nombre d'années suffisant à toute une existence vous séparait ».

Cette commémoration qui — on en est persuadé — aurait très légitimement touché Georges Opresco a voulu marquer la reconnaissance d'un travail de quelque 60 ans, à plus d'un titre bénéfique. Mort à l'âge de 87 ans, Georges Opresco aura donné l'exemple d'un engagement sans faiblesse, d'une grande rigueur intellectuelle et du service admirable d'une vocation de professeur.

Anca Costa-Foru

L'été et l'automne 1971 ont marqué un changement dans la vie théâtrale roumaine, par l'effort commun d'établir un rapport nouveau entre la scène et le public. Cet effort s'est manifesté en premier lieu par d'amples débats, tant dans la presse que dans des assemblées, tendant à définir un certain climat moral et artistique et à déterminer une plus ferme orientation en ce qui concerne la tenue idéologique du théâtre. Ainsi, le 23 juillet a eu lieu à Bucarest la conférence des hommes de théâtre, organisée par le Conseil pour la Culture et l'Education Socialiste. Cette conférence, à laquelle ont participé des auteurs dramatiques, des metteurs en scène, des acteurs, des directeurs de théâtre, des critiques, des journalistes, a entrepris d'analyser la saison théâtrale 1970/1971, et de dégager les lignes de perspective de la saison à venir, envisagées sous l'angle des documents de parti récemment parus, concernant l'amélioration de l'activité éducative, politique et idéologique. Au début de l'automne, en septembre, les équipes théâtrales de tout le pays, tout en examinant d'un œil critique la saison révolue, se sont astreintes à préciser leurs nouvelles tâches. Ces débats conjugués ont abouti à un choix plus rigoureux du répertoire, équilibré de façon à mettre en lumière la production dramatique autochtone et contemporaine, sans cependant omettre les grands classiques toujours actuels.

Questionné, en août, sur ses préférences et ses désirs pour la future saison, l'écrivain Paul Anghel avait répondu par les noms d'Eschyle, de Sophocle, d'Aristophane, de Shakespeare, Molière et Racine, de Schiller et puis d'Ibsen, Tchekhov, Bernard Shaw, Gorki, Pirandello, Eugène Ionesco, « toutes les valeurs que le temps n'a pas fanées, aptes à transformer le théâtre en école »¹. Propos judicieux, qui attireraient l'attention sur certaines zones littéraires insuffisamment explorées par notre théâtre: les anciens, la dramaturgie allemande, la dramaturgie classique fran-

LA VIE THÉÂTRALE

çaise, le drame moderne. Et puisque le paysage théâtral se construit en définitive en partant du texte, voyons un peu quelles ont été les premières les plus importantes de cette fin d'année: au Théâtre National « I. L. Caragiale »: *Surorile Boga* (Les sœurs Boga) par H. Lovinescu, dans la mise en scène de Sorana Coroamă et les décors et les costumes de Elena Pătrășcanu-Veakis; *Tache, Ianke și Cadîr* (Tache, Ianke et Cadîr) de V. I. Popa, dans la mise en scène de I. Finteșteanu et la scénographie de M. Tofan; *Jocul de-a vacanșa* (Jouons aux vacances) par M. Sebastian, dans la mise en scène de M. Berechet et la scénographie de I. Popescu-Udriște; au Théâtre « C. I. Nottara »: *Gaițele* (Les pies) de Al. Kirișescu, dans la mise en scène de George Rafael, les décors de Giulio Tincu et les costumes de Lidia Radian; au Théâtre « Lucia Sturdza Bulandra »: *Ziaristii* (Les journalistes) de Al. Mirodan, dans la mise en scène de Valeriu Moisescu et les décors de Dan Jitianu; au Théâtre Giulești: *Măsură pentru măsură* (Mesure pour mesure) de Shakespeare, dans la belle mise en scène de Dinu Cernescu et la scénographie de Sorin Haber, avec la musique de Ștefan Zorzor; au Petit Théâtre: l'*Antigone* de Sophocle, dans la mise en scène de Ion Cojar et la scénographie d'Adriana Leonescu; *Inte-*

resul general (L'intérêt général) de A. Baranga, dans la mise en scène de l'auteur, les décors de M. Tofan et les costumes de Gabriela Nazarie; enfin, au Théâtre de poupées « Țândărică »: *Ninigra și Aligru* (Ninigra et Aligru) par Nina Cassian, dans la mise en scène de Margareta Niculescu, avec les poupées de Ella Conovici et la musique d'Anatol Vieru; et *Povestea lui Bu-Ali* (L'histoire de Bu-Ali), par Nela Stroescu d'après un vieux conte persan, dans la mise en scène de Ștefan Lenkisch et les décors de Mioara Buescu, avec les poupées de Ella Conovici et la musique de Paul Urmuzescu. Pour ce qui est des premières de la province, signalons un peu au hasard: au Théâtre d'État de Sibiu: *Nunta lui Figaro* (Le mariage de Figaro) de Beaumarchais, dans la mise en scène de P. Mihail et la scénographie de Giulio Tincu; au Théâtre d'État de Tirgu-Mureș: *Jocul ielelor* (La danse des mauvaises fées) de Camil Petrescu, pièce jouée par la section hongroise du théâtre, dans la mise en scène de Emil Mandric et la scénographie de Florica Mălureanu; *Săptămîna patimilor* (La Semaine de la Passion) de Paul Anghel (jouée par la section roumaine), dans la mise en scène de Ivan Helmer et la scénographie de Florica Mălureanu; *Unchiul Vania* (L'Oncle Vania) de Tchekhov (équipe roumaine), dans la mise en scène de Ivan Helmer et la scénographie de Lucu Andreescu; et *Apărarea* (La Défense) de Szabo Lajos (équipe hongroise) dans la mise en scène de Gh. Harag et la scénographie de Kőllönte Szolt; au Théâtre « Bacovia » de Bacău: *Nunta lui Krecinski* (Les Noces de Kretchinski) par Suhovo-Kobilin, dans la mise en scène de Bora Grigorovici (du Théâtre National de Belgrade) et les costumes de Lidia Radian. En parcourant cette brève liste de titres, ce qui s'impose tout d'abord c'est la présence accusée de la dramaturgie nationale sur nos scènes. Ensuite, la présence, par exemple, d'un Shakespeare moins connu chez nous: *Mesure pour mesure*, d'un ancien: Sophocle (*Antigone*),

ainsi que l'ardeur pleine de fantaisie d'un « Țândărică » ou bien la bravoure avec laquelle un théâtre comme celui de Tirgu-Mureș attaque quatre premières difficiles. Cependant, si l'on songe à l'immense réservoir de la dramaturgie universelle, classique et contemporaine, et de la dramaturgie roumaine, classique et contemporaine, le répertoire de cette première moitié de la saison 1971/1972, pris dans son ensemble, ne pêche-t-il pas par une certaine monotonie, et le public ne pourrait-il pas prétendre à une plus large gamme de couleurs?

Afin de resserrer le contact avec le public, quelques théâtres, dont « C. Nottara » et Giulești, ont imaginé de donner des représentations pour les ouvriers dans les fabriques. Tandis que, par exemple, au Théâtre « Bulandra » après avoir joué la pièce de Caragiale *D-ale carnavalului* pour les ouvriers des usines « Vulcan » et « Electromagnetica », les acteurs sont descendus parmi les spectateurs et ont engagé avec eux un dialogue sur le spectacle.

Les théâtres professionnels aussi bien que les théâtres d'amateurs ont fêté, par des pièces et des festivals de poésie, le 150^e anniversaire de la naissance du poète et auteur dramatique Vasile Alecsandri. Du 5 au 12 septembre a eu lieu à Sibiu, en Transylvanie, le festival « Cibinium '71 », avec un très riche programme artistique et culturel: colloques consacrés à la poésie roumaine contemporaine, récitals de musique de chambre de compositeurs transylvains, inaugurations de musées ethnographiques, spectacles folkloriques, théâtre. Le festival a été inauguré par la première (absolue): *Povestea dulgherului și a preafrumoasei sale soții* (Le Conte du charpentier et de sa moult belle femme) de Radu Stanca, dans la mise en scène de Dan Alecsandrescu et la scénographie de Erwin Kuttler, spectacle présenté par la section roumaine du Théâtre d'État de Sibiu. La section allemande a joué (toujours comme première absolue) la piè-

ce *Rugul* (Le Bûcher) de Octav Măgureanu, dans la mise en scène de Hans Schuschnig et la scénographie de Helmut Stürmer. Au Théâtre de poupées on a donné en première *Pui de om* (Petit homme) par Victor Eftimiu; cependant qu'en plein soleil, sur une petite place médiévale, toujours les monteurs de poupées de Sibiu ont joué, pour l'inauguration de la Foire des Potiers, la pièce *Ulciorul lui Vasilache* (La Cruche de Vasilache) par Alecu Popovici, dans la mise en scène de Zoe Anghel-Stanca et la scénographie de Febus Ștefănescu.

Sur le plan international, la fin de l'été a marqué pour le théâtre roumain un succès: celui des spectacles du Théâtre «Bulandra» *Leonce și Lena* de Büchner, mis en scène par Liviu Ciulei, et *D'ale carnavalului* (Scènes de carnaval) de Caragiale, mis en scène par Lucian Pintilie, présentés le 30 et le 31 août au Festival d'Edinburgh. Du 2 au 5 septembre, le «Festival de théâtre des peuples» de San Marino a été dédié, cette année-ci, à la Roumanie. Parmi d'autres manifestations (expositions de photos, art décoratif, dessins, artisanat, ainsi que les récitals des ensembles «Madrigal» et «Rapsodia română») il y a eu aussi un colloque ayant comme thème le développement du théâtre chez nous; le Théâtre de la Jeunesse de Piatra-Neamț (Moldavie) a joué le conte de Ion Creangă *Harap Alb*. Toujours en septembre, au V^e Festival BITEF de Belgrade, le Théâtre National de Bucarest a présenté *Le roi Lear* dans la mise en scène de Radu Penciulescu. En octobre, l'équipe de marionnettistes de Constanța a participé au Festival des théâtres de poupées de Belgrade avec la pièce *Șoricelul și păpușa* (La Petite souris et la poupée) par Alecu Popovici, mise en scène par Ștefan Lenkisch. En novembre, au III^e Festival international des théâtres universitaires, qui a eu lieu en Pologne dans la ville de Grotowski: Wrocław, la troupe bucarestoise «Arhiteatru» a présenté le spectacle *Povestea unei case* (Histoire d'une maison),

sur un scénario écrit par Teodor Șugar d'après des textes de Geo Bogza et Ștefan Augustin Doinaș, dans la mise en scène de Teodor Șugar et Grigore Popa. Enfin, le même mois, le Théâtre de Drame et de Comédie de Constanța a participé au Festival international de théâtre «Madrid 1971» avec les spectacles *Les Romanesques* d'Edmond Rostand et *Cîteva palme false* (Quelques faux soufflets) de Paul Everac, dans la mise en scène de Ion Maximilian.

En ce qui concerne les tournées de troupes théâtrales roumaines à l'étranger, elles ont débuté cet automne par le voyage du Théâtre de Comédie de Bucarest en Bulgarie, où il a joué, entre le 15 et le 24 septembre, à Sofia et à Varna, les pièces *Croitorii cei mari din Valahia* (Les Grands tailleurs de Valachie) par Alexandru Popescu, *Dispariția lui Galy Gay* (La Disparition de Galy Gay) par Brecht et Cher Antoine par Anouilh, dans la mise en scène de Lucian Giurchescu et la scénographie de Dan Nemțeanu. En octobre, le Théâtre «A. Davila» de Pitești a visité quelques villes de la Pologne, avec les pièces *Io, Mircea Voievod* (Le Prince Mircea) de Dan Tărchilă, *Meșterul Manole* (Maître Manole) de Valeriu Anania et *Cine ești tu?* (Qui es-tu?) de Paul Everac; le Théâtre National «I. L. Caragiale» de Bucarest a présenté à Moscou et Leningrad *Coana Chirița* (Madame Chirița) par Alecsandri-Mușatescu, dans la mise en scène de Horea Popescu, et *Camera de alături* (La Chambre d'à côté) de Paul Everac, dans la mise en scène de Ion Cojar; et le Théâtre «Țândărică», en Hollande, le spectacle *Cele trei neveste ale lui Don Cristobal* (Les Trois femmes de Don Cristobal) par V. Silvestru d'après F. Garcia Lorca, dans la mise en scène de Margareta Niculescu. Enfin, en novembre, le Petit Théâtre de Bucarest a joué à Belgrade et à Sarajevo, en Yougoslavie, les pièces *Prețul* (Le Prix) d'Arthur Miller, dans la mise en scène de Crin Teodorescu, et *Baltagul* (La Massue), d'après le roman

de M. Sadoveanu, dans la mise en scène de Radu Penciulescu.

Au cours de l'été, au Théâtre musical d'Odessa (URSS), le metteur en scène Nicușor Constantinescu et le scénographe Dan Nemțeanu ont travaillé au montage de l'opérette *Soarele Londrei* (*Kean*) (Le Soleil de Londres – Kean) par Florin Comișel. Le 1^{er} septembre, au « Bodhus Teatret » de Copenhague, a eu lieu la première de la pièce de Ghelderode *Magie rouge*, dans la mise en scène de Dinu Cernescu et la scénographie de Dan Nemțeanu. Cependant Horea Popescu a mis en scène, au Théâtre National de Belgrade, *Mutter Courage* de Brecht. Et en novembre, Cătălina Buzoianu (du Théâtre National de Jassy) a travaillé, avec une équipe du Théâtre « Josterwy » de Lublin (Pologne) à mettre en scène la pièce *Nu sînt turnul Eiffel* (Je ne suis pas la tour Eiffel) de Ecaterina Oproiu, pour le « Festival de la dramaturgie des pays socialistes » de Katowicze. Le mois de novembre a enregistré aussi un autre événement notable: l'acteur Radu Beligan, directeur du Théâtre National de Bucarest, a été élu président de l'IIT. C'est la première fois qu'un Roumain remplit cette fonction.

Les équipes théâtrales étrangères venues en tournée ont été assez peu nombreuses ces derniers temps. Au début de l'automne, le théâtre « Juliusz Osterwa » de Lublin, pour répondre à la visite faite en Pologne, à Lublin, par le Théâtre National de Jassy, a présenté dans cette ville les pièces: *Qui es-tu?* ou *Petit oratorium actuel* par Ernest Bryll et *L'Acte interrompu* par Tadeusz Rózewicz. En octobre, le Théâtre Maïakovski (URSS) a visité notre capitale avec *La Défaite* de Fadeev, *Talents et admirateurs* d'Ostrovski et *Les Enfants de Vaniouschine* de S. Naidenov. Enfin, en décembre (du 7 au 10) le Théâtre de Comédie de Budapest a joué à Bucarest et à Timișoara la comédie *Défection technique* de Szakonyi Karloy et la tragi-comédie *Jeu de chats* d'Örkény István.

Que dire, en guise de conclusion, de cette fin d'année dans la vie théâtrale? Qu'elle a un peu marché à tâtons, mais qu'elle a eu ses réussites, et qu'elle contient certaines promesses. Mais, au fond, ces trois derniers mois ne sont que le début d'une saison dont l'évolution future nous réserve sans doute beaucoup de surprises.

Liliana Țopa

Notes

¹ Voir la revue *Teatrul*, 1971, n° 8, août, p. 56

Sans doute, le phénomène le plus saisissant qu'on puisse constater depuis les débuts de la saison musicale est, hormis la richesse et la bonne qualité des manifestations artistiques, la faveur vraiment exceptionnelle que leur accorde le public, dont le grand afflux dans les salles respectives comprend une forte proportion de jeunes gens. On peut donc dire qu'il y a maintenant une merveilleuse *faim* de culture chez les nouvelles générations, qui aspirent même à sonder bien sérieusement la profondeur des faits artistiques. Selon les témoignages de maints travailleurs du secteur musical de la Bibliothèque Centrale d'État, chaque fois qu'un concert de grande envergure doit avoir lieu, un nombre toujours accru de mélomanes vient étudier attentivement les partitions, désirant donc *se préparer* d'avance de la meilleure façon pour pouvoir non seulement entendre mais aussi comprendre les chefs d'œuvre de la musique par une connaissance approfondie du texte. Durant les entractes des concerts, les propos deviennent de plus en plus vifs; tout cela, de même que la réaction de l'auditoire qui s'avère être toujours plus finement différenciée devant telle ou telle prestation artistique plus ou moins discutable, prouve qu'une évolution rapide du goût musical s'est produite, évolution ayant comme résultat une acuité bien accrue du jugement du public.

Heureusement, la diversité des manifestations musicales — et, pour la plupart d'entre elles, leur haute qualité aussi — est allée à la rencontre de cet intérêt envers la grande musique. Il est bien probable aussi que la préoccupation constante des institutions musicales concernant un choix toujours plus judicieux des pièces figurant au répertoire, afin de garantir aux auditeurs qu'ils vont participer à de véritables événements artistiques, a eu des résultats positifs. La mise en valeur des créations nationales a été harmonieusement alliée à la mise en lumière des œuvres et des interprètes représentatifs de

CHRONIQUE DE LA VIE MUSICALE

(Début de la saison 1971—1972)

la musique universelle. Le nombre des ensembles et des individualités musicales prestigieuses qui ont visité la Roumanie au début de la saison a été d'une ampleur inaccoutumée et, de ce fait, l'embarras du choix est venu troubler maintes fois non seulement le mélomane averti, mais aussi les jeunes gens qui ont tenté, peut-être pour la première fois, d'aborder le riche trésor récemment découvert.

La saison des principales formations symphoniques de Bucarest a débuté, pour chacune d'elles, par l'exécution d'un ouvrage vocal-symphonique d'ampleur par Gheorghe Dumitrescu, en guise d'hommage à un compositeur qui, depuis quelques vingt ans, s'est dévoué à un vaste labeur créateur en vue d'évoquer quelques moments cruciaux de l'histoire du peuple roumain, utilisant un langage musical aux formules rythmiques et mélodiques inspirées du folklore. Aux côtés de la reprise de l'oratorio *Tudor Vladimirescu* par l'orchestre Philharmonique d'État « Georges Enesco » (le 24—25 septembre), l'orchestre de la Radiotélévision a présenté l'oratorio scénique *Meșterul Manole* (Maître Manole le Maçon) (le 30 septembre). Ces concerts ont confirmé, une fois de plus, que Gheorghe Dumitrescu continue à faire mettre en valeur le style qu'il avait inauguré durant « La

semaine de la musique roumaine » de 1951 par le triomphe de sa meilleure création; toute fois, la légende que l'imagination du peuple avait tissée autour des circonstances de la construction du célèbre monastère d'Argeş a inspiré au compositeur une musique d'une nostalgie pénétrante, qui se situe loin du dramatisme aigu de l'oratorio consacré à Tudor Vladimirescu; on est ici en présence d'une vision dominée par le lyrisme, dont le cachet se retrouve aussi dans un certain aspect monochrome de la vaste partition; l'interprétation, d'une authenticité convaincante, a été l'œuvre du chef d'orchestre Iosif Conta, des ensembles de la Radiotélévision et d'un groupe de solistes de premier ordre.

Comme s'intégrant dans la même tendance à honorer les valeurs de la culture musicale nationale, on doit aussi signaler le concert consacré à Mihail Jora, lors du quatre-vingt-dixième anniversaire de la naissance du feu maître. La soirée de musique de chambre dédiée aux œuvres de Jora (11 octobre) a fait revivre l'exemplaire subtilité harmonique de son écriture, ainsi qu'on peut l'admirer dans le *Deuxième Quatuor* de 1966, aussi bien que sa contribution fondamentale à la cristallisation du lied roumain (par ses chants sur des vers d'Eminescu, Goga, Bacovia, Arghezi, Blaga, Pillat, Mariana Dumitrescu). Nous avons ressenti aussi un grand plaisir à entendre de nouveau la musique de Marcel Mihalovici; les visites fréquentes de ce musicien chez nous nous apportent chaque fois des échos inédits des dernières années de Georges Enesco, dont il y a peu de témoins aussi fidèles que cet ami extrêmement dévoué et qui est devenu l'un des facteurs de liaison les plus importants entre la culture musicale de Roumanie et celle de la France. La *cinquième Symphonie* de Marcel Mihalovici, composée en 1966–69, est consacrée à la mémoire du grand chef d'orchestre roumain Ionel Perlea; elle a été donnée en première audition mondiale par l'Orchestre sym-

phonique de la Radiotélévision Roumaine sous la baguette de Iosif Conta. C'est une musique au tissu raffiné, d'une haute spiritualité et évoquant quelques échos de la musique d'Enesco, dus, probablement, moins à ce qu'on peut nommer une influence, mais plutôt à une profonde affinité humaine.

La file des artistes étrangers que le public roumain a eu la joie de saluer au début de la saison a commencé par l'illustre violoniste David Oïstrakh qui, après avoir joué en soliste dans un concert symphonique extraordinaire (le 20 septembre), s'est produit aussi dans un récital avec le concours de la pianiste Frieda Bauer (le 22 septembre). Oïstrakh nous est apparu, comme toujours, au sommet de son art si équilibré et si harmonieux, mais encore plus émouvant que d'habitude par la présence, — aux côtés des qualités bien connues de son jeu — d'une nouvelle force d'émotion et d'un raffinement coloristique accru, qui ont renforcé son prestige de premier maître du violon de notre temps. Sans aucun doute, sa version de la *Sonate No. 1* par Béla Bartók restera comme un exemple mémorable, vu que cette œuvre monumentale, aux grandes subtilités et d'une architecture sonore riche en ornements, ne sera pleinement dévoilée que par une exécution qui pourra égaler par la densité de la substance et par l'élévation du style, celle qui nous a été offerte dans ces circonstances par Oïstrakh et Frieda Bauer. D'ailleurs, d'autres représentants de l'art interprétatif soviétique qui se sont produits, par la suite, à un court intervalle, dans les salles de concert de Bucarest ont montré une évolution parallèle vers un raffinement de style, dont la conquête ne les avait pas toujours tenté par le passé. Cela est bien valable aussi bien pour les concerts de l'Orchestre de chambre de la Philharmonie de Moscou sous la baguette de Rodolphe Barchaï (le 5 et 6 octobre) que pour ceux de l'Orchestre Symphonique d'État de l'Union Soviétique avec Evguéni Svetlanov (les 4

et 5 novembre). L'interprétation de l'*Art de la fugue* de Bach et de la 49^e *Symphonie en fa dièse mineur* de Haydn, dans le premier cas, et de la *Deuxième suite Daphnis et Chloé* de Maurice Ravel, dans le deuxième, ont montré la même aspiration vers un idéal visant à réunir l'absolue fidélité au texte et la façon transcendante de le rendre, afin de lui emprunter une force de suggestion artistique maximale. Tout cela représente un forage plus profond du sol de la musique, dont le but aurait été de pénétrer dans des zones encore non explorées et où l'on pourra trouver des richesses essentielles pour l'ensemble des œuvres présentées. Voilà, sans doute, des domaines nouveaux d'investigation pour les maîtres soviétiques de l'interprétation, bien fameux déjà, depuis longtemps, pour leur impeccable maîtrise technique.

En octobre 1971, le corps de ballet « La Chine » s'est produit, lui aussi, devant le public roumain; il nous a apporté le message militant et révolutionnaire d'un art inspiré des grandioses réalités surgies au cours de la construction de la nouvelle société par un peuple immense, qui se trouve en pleine ascension. Les ballets *Le détachement féminin rouge* et *La jeune fille aux cheveux gris*, de même que le concerto pour piano et orchestre *Le Fleuve Jaune* sont des créations collectives d'un grand souffle pathétique, dont la genèse s'explique par l'indestructible confiance dans la grandeur des buts à atteindre. La pureté impeccable de l'interprétation musicale et chorégraphique (— la présentation appropriée des œuvres a comme fondement l'exemplaire fini de chaque interprète, mais en même temps l'intégration parfaite dans un ensemble imposant —) n'a fait qu'accroître la force d'expression des manifestations des artistes chinois; ils ont été chaleureusement applaudis par un public extrêmement nombreux.

Un événement musical d'exception: les concerts du « Kreuzchor » de Dresde, qui nous ont permis d'entendre la *Johannes Passion* de Johann Sebastian Bach,

interprétée avec le concours de quelques solistes bucarestois de premier ordre et de l'orchestre de la Philharmonie « Georges Enesco » sous la baguette du professeur Martin Flämig. Le célèbre « Kreuzchor », représentant d'une tradition multiséculaire qui s'est transmise d'une génération à l'autre et qu'on peut retrouver dans la fraîcheur cristalline des voix d'enfants et de jeunes gens dont il est constitué, vient d'ajouter à ses qualités bien connues — il nous avait déjà visité il y a quelques années — un dramatisme plus poussé, en faisant ressortir d'une manière plus convaincante encore la tension intérieure des oratorios de Bach. Un autre ensemble allemand, cette fois-ci de Cologne, nous a offert l'heureuse occasion d'entendre la musique des grands maîtres du Baroque musical, mise en valeur par les sonorités hautement pittoresques des instruments de la même époque. La « Cappella Coloniensis », l'orchestre baroque de la Radiodiffusion de Cologne, sous la baguette de Hanns Martin Schneidt vaut, en premier lieu, par son respect pour l'authenticité des instruments, obtenus soit à la suite des fouilles des anciennes collections, soit par la construction de quelques instruments (surtout à vent) qui imitent parfaitement ceux du temps, aussi bien par leur forme que par leur son. Les familles des *Blockflöten* (flûtes à bec), l'hautbois et le basson baroques, les *viola d'amore*, les anciens violons au son moins pénétrant mais plus doux — tout cela crée une ambiance spéciale, d'une grande force évocatrice. Elle est aussi très précieuse en ce qui concerne le rapprochement *artistique* d'une époque, connue jusqu'ici surtout par les efforts des historiens de la musique et par l'usage général des instruments modernes qu'on emploie de nos jours. La « Cappella Coloniensis » compte donc parmi les ensembles qui s'évertuent, avec beaucoup de succès, à faire redécouvrir les couches géologiques de la musique, oubliées injustement pendant des siècles, et de ce fait ses efforts méritent une men-

tion spéciale, vu qu'ils apportent une aide importante au travail d'investigation des musicologues, non seulement en le complétant mais aussi en le rendant accessible au grand public. Les concerts de l'ensemble de Cologne (les 10 et 11 octobre) ont été précédés de peu par ceux de l'Orchestre Philharmonique Tchèque, avec Václav Neumann en chef (les 1^{er} et 2 octobre); ils nous ont mis en contact avec une autre tradition de grande valeur, datant d'une époque historique ultérieure. Douée d'une sonorité où la force et l'éclat s'allient en permanence à une chaude musicalité, l'orchestre tchèque est bien le type accompli de l'ensemble symphonique capable de s'élever jusqu'à la restitution optimale des valeurs de la musique universelle et aussi de garder, parallèlement, le cachet spécifiquement national qui lui permet de préciser à n'importe quel moment sa vraie personnalité. Celle-ci en est ressortie surtout du rythme, marqué par une saveur spéciale, de l'exécution, ainsi que d'une certaine nostalgie alliée à une belle cantabilité, visant à mieux souligner certains thèmes; ces traits se trouvent bien à leur place, naturellement, lorsqu'il s'agit des chefs d'œuvre des classiques nationaux, comme la *Huitième Symphonie* de Dvořák.

Comme pour compléter ce remarquable défilé d'équipes musicales, apte à illustrer des époques, des genres et des styles d'une si grande variété, nous avons été visités

par un groupe massif, constitué des meilleurs représentants du jazz américain classique et moderne. Les concerts du 3 et du 4 novembre 1971 ont été vraiment des pages vivantes de l'histoire du jazz, en nous permettant de rencontrer, tour à tour, la « Kid Thomas Preservation Hall Band » — qui fait renaître, par une authenticité qui n'est égalée que par la surprenante vitalité de ses vénérables instrumentistes, les sources traditionnelles du style *New Orleans* — le sextuor des « Géants du jazz » (*The Giants of Jazz*) ayant en tête le grand improvisateur de la trompette Dizzy Gillespie et le pianiste Thelonious Monk, créateurs du style *bebop*, l'orchestre de Duke Ellington, qui réussit en grande mesure à s'écarter des clichés commerciaux des grands ensembles du jazz et enfin le quatuor d'Ornette Coleman, qui s'est proposé, mais toutefois sans toujours réussir, de laisser la plus grande liberté à l'interprète moderne du jazz, afin qu'il puisse déployer, sans aucune restriction, ses dons d'improvisateur.

Quoique ces lignes soient très fugitives, nous espérons, cependant, d'avoir pu fournir au lecteur une image de la beauté et de la richesse de la vie musicale de Bucarest, aux débuts de la saison 1971–1972.

Alfred Hoffman

La première des productions roumaines passées sur nos écrans au début de l'année 1971 a été une ample fresque historique évoquant un des moments les plus importants de l'histoire roumaine, la première mais éphémère union des trois provinces roumaines — à l'aube du XVII^e siècle —, sous le sceptre du voïévode Michel surnommé le Brave. C'est d'ailleurs le nom de ce film, *Mihai Viteazul*, dû au metteur en scène Sergiu Nicolaescu, sur un scénario de l'écrivain Titus Popovici, qui a constitué, par les proportions de l'effort de production, par la valeur de certaines interprétations aussi bien que par l'accueil chaleureux d'un public enthousiaste, l'événement cinématographique qui a ouvert sous les plus heureux auspices cette année cinématographique. Au-delà de la preuve que ce film a fait des possibilités techniques de nos studios et de la capacité professionnelle de nos techniciens, *Mihai Viteazul* a essayé de dépasser les attraits habituels des superproductions, en poussant les portraits psychologiques et en mettant l'accent sur le sens de l'histoire qu'il évoque et sur sa leçon actuelle.

Si une œuvre de ces proportions constitue, par définition, une somme des possibilités artistiques d'un groupe de créateurs qui ont atteint la pleine maturité de leurs moyens, il est intéressant de la mettre en parallèle avec un film beaucoup moins prétentieux, d'un tout autre genre, paru lui aussi sur les écrans au début de 1971, et qui revêt également un caractère représentatif. Il s'agit de l'œuvre presque collective d'un groupe nombreux de débutants dans le métier, tous jeunes lauréats de la plus récente promotion de l'Institut d'art cinématographique et théâtral « I. L. Caragiale » de Bucarest. *Apa ca un bivol negru* (L'Eau qui venait tel un buffle noir) est un documentaire de long métrage, qui utilise aussi bien les moyens du film-enquête que ceux du ciné-vérité, pour évoquer les dramatiques événements vécus par de nombreuses régions de notre pays au cours des inondations de mai-juin

L'ANNÉE CINÉMATOGRAPHIQUE

1970. Par la sensibilité dont il témoigne, par le sens psychologique des images-choc et par le sobre pathétisme avec lequel il sait rendre le crescendo des réalités, ce film transforme le documentaire dans un poème sur l'homme et sur ses vertus héroïques. Le fait d'avoir voulu débiter dans le métier par une telle démonstration, presque programmatique, est en lui-même un mérite pour cette équipe de scénaristes, d'opérateurs et de metteurs en scène, qui se recommandent ainsi à l'optimisme robuste de ceux qui aiment notre cinéma et qui considèrent avec intérêt ses destinées futures.

Dans le cadre des manifestations culturelles qui ont marqué l'important événement du cinquantenaire de la création du Parti Communiste Roumain, la cinématographie roumaine a été présente elle aussi avec trois films qui évoquent, par des moyens divers, une des périodes de notre histoire sur laquelle la lutte du parti a mis son empreinte de façon décisive, celle qui va de la préparation de l'insurrection armée de 1944 à l'instauration victorieuse dans notre pays du régime de démocratie populaire, à la fin de 1947. *Serata* (La Soirée), film d'auteur de Malvina Urșianu — qui en a assuré aussi bien le scénario que la mise en scène — se propose de réaliser, dans le cadre d'une évo-

cation de la journée historique du 23 Août, le portrait d'une société qui se décompose mais aussi une méditation sur la condition humaine, la radiographie psychologique — par les moyens du cinéma — de personnages représentatifs qui s'affrontent à une croisée de chemins de notre histoire. D'une sévérité classique dans sa construction et avec une grande science de la direction des acteurs, mais aussi avec certaines inadvertances dans la dramaturgie, cette seconde œuvre de Malvina Urșianu confirme la maturité de ses dons de cinéaste. *Facerea lumii* (La création du monde), sur un scénario de l'écrivain Eugen Barbu, est un film qui évoque ces années de 1944 à 1947 où s'affrontèrent non seulement des conceptions différentes de la société, mais aussi des conceptions opposées sur la vie même, époque cruciale, de luttes et de sacrifices, pleine de contradictions, d'héroïsmes et de faiblesses humaines, d'élans enthousiastes et de lentes découvertes de la vérité, de l'entrechoquement desquels devait jaillir une forme nouvelle de notre société. Tâche difficile, dont le metteur en scène Gheorghe Vitanidis a triomphé, en maniant avec fermeté le procédé de la rétrospection et en dirigeant un groupe d'excellents acteurs. *Asediul* (Le Siège), troisième des films parus à cette occasion a été réalisé sur un scénario de l'écrivain Corneliu Leu par le metteur en scène Mircea Mureșan, avec une vigueur qui rappelle les meilleurs passages de son film *Răscoala* (Hiver en flammes) qui obtint il y a quelques années à Cannes le prix de la première œuvre. Dans un cadre tout aussi circonscrit que celui dans lequel se déroulait l'action du film *Serata*, *Asediul* propose cependant le tableau d'une violente confrontation, dans laquelle les portraits psychologiques auxquels s'attachaient aussi bien *Serata* que *Facerea lumii*, sans être négligés, sont réalisés implicitement, dans la chaleur même du combat. Car il s'agit bien d'un combat décisif, aux limites de la vie et de la mort, entre les forces sociales progressistes et celles de la réac-

tion, au moment de la prise du pouvoir par le premier gouvernement démocratique de 1945, dans le cadre d'une préfecture provinciale, qui devient ainsi le symbole de la lutte entre le passé et l'avenir.

La fin de l'année 1971 a vu paraître deux films très intéressants à des titres divers et dont le contenu, comparé à celui des films déjà cités, prouve la variété thématique assez large qui constitue la caractéristique de notre production récente. En effet, si *Mihai Viteazul* se plaçait dans le domaine de l'épopée historique et si les trois films que nous venons d'analyser — *Serata*, *Facerea lumii*, *Asediul* — étaient des formes diverses du film politique, avec un dosage plus ou moins important d'analyse psychologique, *Așteptarea* (L'Attente) de même que *Frații* (Les Frères) s'inscrivent dans le cadre des films consacrés à la vie actuelle et à la portraïtisation des hommes de nos jours. *Așteptarea* est le second film du jeune metteur en scène Șerban Creangă, qui vient confirmer les belles qualités aussi bien que certaines limites du talent de ce cinéaste aux remarquables possibilités. Conçu, sur un scénario de l'écrivain Horia Pătrașcu, en grande partie pour mettre en valeur les dons du remarquable acteur de théâtre et de cinéma Ștefan Ciubotărașu, la réalisation de ce film s'est trouvée dans une impasse, du fait de la disparition prématurée de cet interprète, avant la fin du film. Il est certain que les réalisateurs se sont trouvés ainsi face à des problèmes majeurs, qu'ils ont su résoudre avec subtilité, de sorte que ce destin tragique ne se reflète pas dans la réussite esthétique de l'œuvre. On sent pourtant qu'il lui manque bien des choses que Ciubotărașu aurait pu y ajouter s'il avait été là, pour en faire ce qu'il voulait être, le grand récital d'un grand acteur, qui fut aussi un poète sensible. Le film constitue un acte de dévotion remarquable et, même dans ces circonstances, il reste le dernier poème écrit en images par celui

qui fut, par définition, l'interprète de l'homme simple de nos jours.

Frații marque le début de deux metteurs en scène de la nouvelle génération, Mircea Moldovan et Gică Gheorghe. Dans la série des films que notre cinématographie a consacrés, le long de ces 20 dernières années, aux aspects divers de la vie du village roumain, ce film apporte une page nouvelle. Il est certain que si l'on mettait côte à côte les œuvres les plus représentatives consacrées à ce thème, on pourrait avoir une image concrète des transformations rapides non seulement de la vie mais aussi de la conscience des hommes dans nos villages, au cours de ces deux dernières décennies. Non seulement les problèmes qui se posent aux hommes, mais aussi l'atmosphère, on pourrait dire la tonalité de leur existence, est radicalement différente. Et cela pourrait constituer un exercice précieux pour prouver que les œuvres consacrées à la vie du village roumain par des cinéastes tels que Jean Georgescu, Victor Iliu, Paul Călinescu, Mircea Drăgan, Geo Saizescu et autres, ont eu l'intuition de ces transformations et ont su rendre, avec subtilité mais aussi avec profondeur, les aspects de la société

socialiste, dans sa transformation dialectique. Le fait que *Frații* a réussi à contribuer, par une note personnelle, à ce tableau constitue en lui-même un mérite, et non le moindre, de ses jeunes réalisateurs.

Rappelons, pour finir, que l'année 1971 a inscrit à son actif, du point de vue de l'activité filmologique, une étape importante dans la préparation de l'histoire de la cinématographie roumaine, à laquelle sont consacrés les efforts conjugués de l'Institut d'histoire de l'art et des Archives Nationales du Film, par la parution d'un volume de *Contributions à l'histoire de la cinématographie en Roumanie (1896–1948)*. Réunissant plus de 20 collaborateurs – critiques d'art et de cinéma, historiens, chercheurs et personnalités culturelles des domaines les plus variés – dans une commune passion pour le phénomène cinématographique roumain, ce volume vient offrir les premiers essais de synthèse basés sur le vaste matériel documentaire réuni au cours de ces dernières années. Il constituera certainement une base solide pour l'élaboration très proche de l'histoire de la cinématographie roumaine.

Ion Cantacuzino

LE XIV^e CONGRÈS INTERNATIONAL D'ÉTUDES BYZANTINES — BUCAREST 1971

La section de musicologie

Le XIV^e Congrès international d'études byzantines qui a eu lieu à Bucarest du 6 au 12 septembre 1971 a compris — ainsi que les rencontres précédentes, d'ailleurs — une section de musicologie. Les travaux de la section ont été programmés pour le 10 et le 11 septembre sous la présidence d'Oliver Strunk, de Jorgen Raasted et de Gh. Ciobanu de la part de notre pays. La présence de grandes personnalités, la diversité et la nouveauté des thèmes faisaient prévoir dès le commencement une manifestation d'un remarquable intérêt. Toutefois, nous soulignons d'abord avec plaisir qu'une grande part des communications (17 en tout) concernaient l'histoire musicale roumaine, ses monuments culturels.

Ainsi, le thème le plus discuté a été l'école musicale de Putna. Celle-ci a fait l'objet de la communication de Larisa Agapie (Jassy — Roumanie) intitulée *Une gloire à Saint Jean le Nouveau de Suceava et le problème des origines de la musique psaltique de Putna*, de la brillante analyse philologique du d^r Anne Pennington (Oxford — Grande-Bretagne) ayant le titre *The Evidence of Notated Manuscripts for the Liturgical Pronunciation in Sixteenth Century Moldavia* (une suite à son étude essentielle *Eustatie's Song Book: some Observations*, parue dans la *Revue des Etudes*

sud-est européennes, Bucarest, IX, 1971, 3, p. 565 — 583) de celle de Dimitrije Stefanović (Belgrade — Yougoslavie) ainsi que de riches références à ce sujet dans la communication de Danica Petrović (Belgrade — Yougoslavie).

La conférence d'une remarquable tenue scientifique de Dimitrije Stefanović intitulée *Two Bilingual Music Manuscripts from the Fifteenth and Sixteenth Centuries* a largement commenté (par rapport à une antologie du XV^e siècle qui met en circulation le nom de certains créateurs serbes inconnus jusqu'à présent) le même manuscrit de Putna de 1511. L'auteur a souligné le caractère original de l'œuvre musicale de Eustatie mais en ce qui concerne le texte de la Gloire à Saint Jean le Nouveau de Suceava, il affirme la paternité de Grégoire Tzamlak. La même thèse (le texte de l'œuvre de Eustatie est une variante de la Gloire à Stefan Dečanski) a été reprise et argumentée par Danica Petrović dont la communication (*Music for some Serbian Saints in Manuscripts Preserved in Romania in Comparison with Different Melodic Versions Found in other Manuscripts*) s'est occupée en premier lieu d'un manuscrit russe en notation kriouki appartenant à la Bibliothèque de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie. La discussion, vive et intéressante, a tourné surtout autour de la désinance de l'auteur du texte littéraire de Putna.

Un tour d'horizon sur le processus historique qui a favorisé la pénétration et l'évolution de la musique byzantine aux pays roumains (*La musique byzantine sur le territoire de la Roumanie avant le XVI^e siècle*) fait par Sebastian Barbu Bucur (Bucarest — Roumanie) a été complété d'une manière utile et pertinente par la communication de Nicu Moldoveanu (Bucarest — Roumanie) *Les manuscrits de musique psaltique byzantine en Roumanie*. Cette présentation de notre fonds national de manuscrits a suscité un grand intérêt et tous ceux qui ont pris la parole ont insisté sur l'opportunité d'un catalogue scienti-

fique de ces documents, d'une valeur inestimable autant pour notre histoire musicale que pour l'étude des relations qui ont influé sur l'histoire de toute la zone sud-est européenne.

C'est toujours aux vestiges de notre culture que s'est référée la communication de Jorgen Raasted (Copenhague — Danemark) en décrivant un anthologion grec de la seconde moitié du XVII^e siècle écrit à la destination du métropolite Theodosie de Valachie, acheté depuis peu par la Bibliothèque Royale de Copenhague (*A 17th Century Manuscript of Byzantine Music, Recently Acquired by the Royal Library in Copenhagen — NY, Kgl. Saml. 4466,4°*).

En dehors de l'aspect purement documentaire, cette communication d'une haute valeur scientifique met en question un problème théorique d'une grande importance pour nous. L'opinion du savant danois qui affirme que: « dans la chaîne d'or de la tradition orale ou écrite chaque anneau a sa fonction particulière » et plus loin « nous devons éviter de concentrer nos efforts sur les produits d'une période unique et limitée » et encore « chaque fois que nous découvrons une nouvelle source nous sommes obligés de préciser sa place dans cette chaîne », nous intéresse au plus haut degré. C'est le point de vue généreux d'un historien qui considère les faits en leur mouvement millénaire, qui s'oppose au purisme excessif au nom duquel certains spécialistes (de grand prestige d'ailleurs) adoptent une attitude réservée envers les documents musicaux dépassant le XV^e siècle parce que extérieurs à la culture byzantine proprement dite. Mais ces documents appartiennent néanmoins à son rejaillissement sur un univers spirituel qu'elle a fait naître et qui porte son empreinte indélébile. Un autre problème théorique abordé par Jorgen Raasted est celui de la composition des anthologies comme étant le schéma des filiations de professeur en disciple et en même temps un reflet des rapports entre la tradition orale et celle écrite.

D'ailleurs le mécanisme de cette transmission d'une génération à l'autre a préoccupé plusieurs musicologues comme Bartolomeo Vito di Salvo (Rome — Italie), Ilona Borsai (Budapest — Hongrie) et Elena Tontcheva (Sofia — Bulgarie). Le premier (*La tradizione musicale liturgica orale della Badia di Grottaferrata*) a démontré comment la tradition du chant byzantin s'est maintenu pendant des siècles dans une enclave de rite orthodoxe au milieu du monde catholique grâce aux conditions de la vie monachale.

Ilona Borsai (*Mélodies coptes des textes grecs byzantins*) a présenté un très intéressant exemple de la manière dont le chant liturgique a été conservé dans une tradition exclusivement orale par des voies très voisines au folklore.

Elena Tontcheva a comparé du point de vue paléographique et musical 10 copies (du XIV^e au XIX^e siècle) de l'exercice chironomique de Jean Koukouzélès en expliquant l'action du temps sur le texte (*Quelques copies de l'exercice chironomique de Jean Koukouzélès du XIV^e au XIX^e siècle*). On a beaucoup discuté sur l'authenticité du développement de la tradition orale en comparaison avec celle écrite, sur la vitalité du chant byzantin, sur la spécificité des caractères régionaux, etc.

La communication du célèbre savant le professeur Oliver Strunk (Grottaferrata — Italie) concernant *The Carbone Menaia at the Biblioteca Vallicelliana in Roma* a constitué une contribution fondamentale à l'interprétation de la notation archaïque d'après deux des cinq volumes signalés naguère par I. D. Petrescu aussi.

Un autre groupe de conférences s'est occupé de l'analyse de certains aspects de la structure musicale: Gheorghe Ciobanu (Bucarest — Roumanie) sous le titre *L'ancienneté du genre chromatique dans la musique byzantine* a soulevé le problème (contraversé dans la littérature) de l'existence des genres chromatiques dans la musique byzantine. Ayant examiné les enchemata et les phtora du mode nenano, Gheorghe

Ciobanu soutient que les echoï chromatiques (différents des modes grecs anciens) ont existé dans la musique chrétienne dès les commencements.

Dimitri Conomos (Oxford — Grande-Bretagne) a exposé ses conclusions sur les fonctions des martyries intérieures en soulignant leur dualisme et leur rôle dans le chant antiphonique, ainsi que l'importance de la « paralage » comme manière de calculer les échelles (« *Paralage* » and its Bearing on Modal Signature in Late Byzantine Liturgical Chant).

Christian Hannick (Münster — R. F. d'Allemagne) a fait un très intéressant exposé sur les citations bibliques du Sticherarion, dont il a relevé l'unité (bien sûr relative) chez différents auteurs, ce qui l'a conduit à une comparaison avec la déclamation ekphonétique (*Éléments ekphonétiques dans le Stichérarion*).

Une contribution originale et nuancée est celle de Stefan Lazarov (Sofia — Bulgarie) nommée *Pictogrammes et idéogrammes dans l'écriture musicale byzantine*. Une étude de la notation musicale partant de l'image graphique, du symbole représenté

par le signe ou de l'étymologie du nom porté par lui, permettra probablement d'éclaircir certaines énigmes concernant l'évolution, la typologie et la classification des neumes.

Johannes Koder (Vienne — Autriche) a résumé dans le texte intitulé *Der Fünfzehnsilber am Kaiserlichen Hof um das Jahr 900* le résultat de ses recherches sur l'origine des vers à quinze syllabes dans la poésie courtoise byzantine. Clara Lombardi Giordano (Rome — Italie) a proposé quelques hypothèses sur la naissance de l'Oratorio et de la polyphonie (*Kontaktion et les chants byzantins, la graine de la polyphonie*).

Les travaux de la section se sont déroulés dans une atmosphère de travail, animés par de très intéressantes discussions collégiales. Ils ont offert aux musicologues roumains une occasion d'échanges scientifiques fructueux et en même temps, à nos confrères de l'étranger de connaître la richesse des sources et la valeur des œuvres appartenant à la tradition roumaine.

Elena Zottoviceanu

Istoria teatrului în România (Histoire du théâtre en Roumanie), Tome II (1848–1918), Académie de la République Socialiste de Roumanie, Bucarest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971. Comité de rédaction: Simion Alterescu — rédacteur en chef, Anca Costa-Foru, Olga Flegont, Mihai Florea, Letiția Gîță, Jancsó Elemér, Ovidiu Papadima, Ion Zamfirescu. 568 p. + 267 ill.

Le processus de modernisation du théâtre roumain, au cours de la seconde moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, ses bases administratives, l'accroissement du prestige des théâtres nationaux de Bucarest, de Iassy et de Craïova, voilà les données principales qui servent à organiser la matière du chapitre I: *Histoire des formes d'organisation de la vie théâtrale*. Afin de systématiser et de retenir — succinctement — le plus d'information, les auteurs de ce chapitre ont simultanément réuni le point de vue chronologique et le point de vue synthétique, en offrant ainsi, sur une même ligne, l'image — au sud-est de l'Europe — d'un théâtre en pleine évolution, qui affirme son existence, son esprit national, son originalité.

Un premier paragraphe est dédié à l'organisation et à l'administration, aux associations d'acteurs et aux sociétés dramatiques, aux problèmes législatifs et d'enseignement artistique.

Le rôle des grands animateurs — C. A. Rosetti, Al. Odobescu, I. Ghica, I. L. Caragiale, P. Eliade, A. Davila, M. Sadoveanu, E. Gîrleanu, I. Vulcan — dans l'essor des théâtres nationaux et du mouvement théâtral en général est mis en relief dans le paragraphe suivant. Une mention particulière est accordée aux formes caractéristiques de la vie théâtrale en province: troupes locales de dilettantes, premiers groupements professionnels d'acteurs, sociétés culturelles de nature diverse,

tournées de grands comédiens, ainsi que de troupes de moindre valeur artistique, mais dont l'activité itinérante est presque ininterrompue.

La constitution au début du XX^e siècle de compagnies de théâtre particulières — de type occidental — marque un moment important dans l'histoire du théâtre roumain. La qualité professionnelle de ces compagnies (A. Davila, Marioara Voiculescu, Lucia Sturdza-Bulandra et Toni Bulandra), la valeur artistique des spectacles, leur effet stimulant, plein de conséquences dans le développement ultérieur du théâtre, leur aptitude à diversifier et nuancer les styles d'interprétation et le discernement des spectateurs font l'objet d'un paragraphe spécial.

De nombreuses pages de ce premier chapitre décrivent l'existence du comédien, les conditions dans lesquelles il est obligé d'exercer son métier. La précarité de ses ressources, le manque de locaux appropriés (souvent les comédiens sont obligés de jouer dans des salles insalubres, improvisées, ou dans des jardins sommairement ou mal outillés) le vexent sans cesse. Aussi beaucoup de comédiens roumains d'importance ont-ils souvent protesté, en rédigeant des mémoires adressés à l'officialité, en posant des revendications professionnelles.

En raccord permanent avec la vie théâtrale européenne, le théâtre roumain a organisé des manifestations artistiques à l'étranger; en même temps il a exercé la plus grande hospitalité envers toutes les célébrités françaises et italiennes de l'époque (Rossi, Novelli, Duse, Bernhardt, les frères Coquelin) et aussi envers un grand nombre d'acteurs allemands, autrichiens, etc.

Des paragraphes spéciaux sont encore dédiés au: théâtre en langue hongroise, théâtre en langue allemande, théâtre en langue yiddish, qui existent en Roumanie et qui expriment les aspirations artistiques de ces minorités nationales.

En conclusion, le chapitre contient des considérations d'ordre général sur la structure du public, sur le niveau de son entendement artistique.

Le chapitre II est dédié au répertoire théâtral et à la littérature dramatique nationale. Une brève introduction retient les traits qui caractérisent la production dramatique nationale de la période 1848—1918 et qu'une vue d'ensemble favorise: en premier lieu l'attraction qui porte vers le théâtre tous les écrivains, sans restriction, soit qu'ils s'y consacrent, soit qu'ils se préoccupent temporairement seulement de théâtre. Puis l'ampleur gagnée par le drame historique, la persistance du motif patriotique, la fréquence de la parodie du langage dans la comédie de mœurs de l'époque. Les traductions, nombreuses dans le répertoire du jeune théâtre roumain, qui ont sérieusement encouragé l'émulation, occupent le premier paragraphe du chapitre II. Dans la seconde moitié du XIX^e siècle on a intensément traduit, surtout de la littérature française; on se servait de l'intermédiaire français même dans le cas de traductions d'autres littératures. La présentation des pièces étrangères jouées chez nous est faite suivant les auteurs (Molière, Shakespeare, Schiller, Hugo, Vigny, Dumas-père, etc.) et suivant les genres (mélodrame, vaudeville, comédie de mœurs). Naturellement,

dès que le répertoire national est constitué, dès que des auteurs de théâtre roumains s'imposent, l'importance des traductions décroît.

La suite du chapitre est dédiée à la production nationale, examinée chronologiquement et, dans le cas des auteurs prééminents, présentée d'une manière monographique. Le théâtre mineur du XIX^e siècle est divisé en: drames historiques, mélodrames, pièces directement inspirées par les événements de l'époque, comédies satiriques; il est analysé envisageant l'idée d'évolution, à partir des œuvres d'imitation et d'improvisation pour arriver aux œuvres de pensée originale. D'amples paragraphes sont réservés aux auteurs classiques: Bogdan Petriceicu Hasdeu, Vasile Alecsandri, Ion Luca Caragiale et à leurs œuvres, examinées en totalité: les deux filons traditionnels de la littérature dramatique roumaine — le drame historique et la comédie satirique — s'épaississent et connaissent un grand épanouissement. L'œuvre spirituelle et mordante de Caragiale, l'auteur de théâtre le plus connu de Roumanie, substituée aux bouffonneries des comédies antérieures la peinture de mœurs d'une grande et inquiétante vérité.

Suit la littérature dramatique de la fin du siècle, illustrée par des pièces historiques, dont les thèmes remontent souvent à la plus haute antiquité. Après toutes sortes d'épigones, qui abusent, dans le goût de l'époque d'ailleurs, de faste, de figuration, de coups de théâtre, deux personnalités s'imposent au début du XX^e siècle: Alexandru Davila et Barbu Ștefănescu Delavrancea. Ils enrichissent surtout le domaine du drame historique roumain par l'intensité et l'authenticité de leur patriotisme.

Le chapitre s'achève avec la littérature dramatique des vingt premières années du XX^e siècle. Une littérature variée et contradictoire, qui résiste aux tentatives de groupage et de synthèse, à l'intérieur de laquelle les anciennes traditions affrontent les innovations ou se soumettent aux

révisions et où les caractères spécifiquement nationaux coexistent avec les reflets du modernisme européen.

Le chapitre d'*Art scénique* constitue le centre de gravitation du premier volume. Non seulement on lui a accordé l'espace le plus étendu, mais aussi une importance exceptionnelle en ce qui concerne son contenu d'idées, en y concentrant les préoccupations fondamentales relatives aux traits qui caractérisent l'art scénique, son développement à travers 70 ans, la cristallisation des écoles théâtrales et des grandes personnalités artistiques, metteurs en scène, acteurs, scénographes. Dans une structure unitaire et synthétique, on tente de définir l'art scénique en considérant, d'une manière fonctionnelle, les écoles, les styles et les personnalités importantes dans un système de valeurs esthétiques. Ceci a pour conséquence d'approfondir le processus d'analyse appliqué à l'art de la mise en scène et à l'art interprétatif, de clarifier certains courants et certaines influences — lignes de force qui ordonnent et concentrent les créations des acteurs —, de délimiter certains compartiments qui rassemblent les parentés de conception et de méthode de personnalités et de créations différentes. Dans les paragraphes consacrés à la mise en scène, à la scénographie et à l'art interprétatif on a résolu quelques problèmes essentiels de l'art du spectacle entre 1848—1918. En plus d'une vue d'ensemble sur l'époque, sur les étapes évolutives caractéristiques pour l'art scénique roumain, on y a apporté des informations nouvelles — certaines d'entre elles inédites — ayant trait à l'activité des metteurs en scène et des peintres décorateurs. On a essayé de définir le concept de mise en scène dans son évolution historique et on a établi, dans une plus ample synthèse, les rapports entre le spectacle roumain, les acteurs roumains et le mouvement théâtral européen.

Le chapitre divise le phénomène de l'art scénique en trois sous-périodes histo-

riques. Dans une première étape (1848—1877) on définit le rôle de la mise en scène dans le développement du caractère professionnel de notre art scénique, en partant de l'activité des acteurs chefs de troupe et de leur influence sur l'art interprétatif. Matei Millo et Mihail Pascaly constituent les éléments dominants de cette période, et c'est par rapport à eux, en tant que représentants des deux écoles interprétatives coexistentes — romantisme, réalisme — que l'on fait l'analyse typologique des acteurs et leur classification morphologique selon la capacité d'expression accrue, selon de nouvelles expériences artistiques et intellectuelles.

Dans la deuxième sous-période (1877—1905), en même temps que l'affirmation de la mise en scène roumaine, on dégage la nouvelle orientation du théâtre roumain, vers la fin du XIX^e siècle, lorsque paraît la pléiade des grands acteurs tragiques — ayant à leur tête Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara — ainsi que l'école des acteurs interprètes de la comédie de Caragiale, depuis Ștefan Iulian jusqu'à Ion Brezeanu. Dans cette partie du chapitre, qui garde le critérium monographique en vue de s'appuyer sur des exemples majeurs, on analyse l'art interprétatif des acteurs de facture moderne, formés dans l'esprit des écoles théâtrales européennes, et qui ont imposé une conception de jeu et un style d'interprétation.

La troisième et dernière partie du chapitre (1905—1918), met en évidence le rôle de la mise en scène, au début du XX^e siècle, dans l'affirmation d'une nouvelle conception théâtrale, dont Alexandru Davila est le principal représentant. Ce paragraphe souligne la contribution du théâtre naturaliste dans l'acheminement du théâtre roumain vers un art interprétatif qui s'éloigne de la virtuosité et des performances et aspire de plus en plus à un art scénique d'une grande force d'expression.

Le quatrième chapitre, intitulé *Les idées sur le théâtre et la critique dramatique*,

envisage les aspects d'ordre théorique, programmatique et doctrinaire que le mouvement théâtral roumain des années 1848—1918 a générés ou bien dont il a subi l'influence, ainsi que l'histoire de la critique théâtrale professionnelle dans notre pays.

Traité d'une manière quasi-monographique, l'activité de chaque critique ou théoricien de l'art théâtral étant étudiée par rapport au courant, à l'école ou au mouvement idéologique et esthétique dont elle procède, ce chapitre de la culture théâtrale roumaine expose chronologiquement les apports théoriques et critiques des penseurs et des gens de lettres roumains, apports qui tendent à la fois à guider et à mettre en valeur la création dramatique autochtone, et à débattre des thèses et des principes esthétiques qui les situent dans une perspective européenne. En ce sens, ces contributions théoriques et critiques ont été placées dans le contexte culturel de l'époque et étudiées en étroite relation avec les mouvements d'idées déterminés par les écrivains, théoriciens et critiques, groupés autour des revues *Dacia literară*, *Convorbiri literare* et *Contemporanul*.

La période qui a succédé au mouvement initié par *Dacia literară* en 1840 a été dominée par l'intérêt pour l'histoire nationale, pour les valeurs accumulées dans la création et les traditions folkloriques, pour une littérature exprimant les réalités et les aspirations autochtones. Grâce au courant d'idées suscité dans l'art et dans la culture de l'époque par la société littéraire « Junimea », l'esprit critique, la nécessité d'élaborer certaines thèses, certaines théories et certains principes d'ordre philosophique ayant un rôle actif tant dans le processus de la création littéraire ou artistique que dans le jugement critique, deviennent des impératifs. Critère de l'exigence, la relation entre la vérité théorique et la vérité artistique, entre leur fonction et leur valeur, ouvre de nouvelles perspectives qui enrichissent la pensée théorique et critique de l'époque. Le mouvement généré par la revue *Contem-*

poranul a apporté lui aussi une contribution importante dans le climat culturel de l'époque, en propageant les théories scientifiques et littéraires modernes, en relevant l'influence du milieu naturel et social sur la création littéraire et artistique. C'est donc au sein de ces grands mouvements d'idées qu'a évolué la pensée théâtrale roumaine entre les années 1848 et 1918.

Parmi les personnalités qui ont jeté les bases de ce domaine de la culture roumaine — philosophes et théoriciens de l'art, historiens, écrivains, poètes et auteurs dramatiques, professeurs à l'université, rédacteurs en chef, critiques dramatiques, journalistes — se détachent: B. P. Hasdeu par son apport à la théorie du drame; I. L. Caragiale et M. Eminescu par une pénétrante critique appliquée aux critères et aux thèses ayant cours dans la théorie de l'art théâtral, aux principes esthétiques généraux mis en pratique dans la création théâtrale; Titu Maiorescu et C. Dobrogeanu-Gherea, critiques et philosophes, par l'influence ample et profonde — quoique moins directe — qu'ils ont exercée sur le goût et sur le jugement esthétique quant au théâtre roumain, sur la formation d'une axiologie ayant des implications dans le drame et le spectacle de l'époque; enfin, Al. Davila, théoricien et metteur en scène, fondateur d'école dans l'art du spectacle.

MIHAI FLOREA, *Scurtă istorie a teatrului românesc*, Bucarest, Ed. Meridiane, 1970, 182 p., + 109 ill.

Le livre de Mihai Florea est une brève histoire du théâtre roumain, la première publiée jusqu'à présent, et le mérite principal de son auteur est d'avoir osé et réussi, dans la plus grande mesure, de systématiser, dans un nombre limité de pages, le vaste matériel qu'il a eu à sa

disposition, de présenter chaque époque, chaque période dans ce qu'elle a de caractéristique, d'essentiel, de différencié, sans perdre de vue l'ensemble du phénomène théâtral respectif.

Le premier chapitre, « Sources », esquisse les débuts du théâtre roumain et, surtout, l'évolution théâtrale folklorique; le deuxième chapitre, « Cristallisations » (1800–1877), étudie, en tenant compte de divers problèmes professionnels, administratifs, etc., les commencements du théâtre et fait ressortir certaines caractéristiques constantes; le troisième chapitre, « Sommets », s'occupe de la période 1878–1918, considérée par l'auteur comme étant l'époque d'or de la dramaturgie roumaine et trace de brefs portraits des principaux auteurs dramatiques: Vasile Alecsandri, B. P. Hasdeu, I. L. Caragiale. A. Davila, B. Șt. Delavrancea; quant aux grands acteurs de cette époque, tels Grigore Manolescu, Aristizza Romanescu, C. I. Nottara, M. Mateescu, Ion Brezeanu, ils sont étudiés de préférence par rapport à la dramaturgie originale, qu'ils ont servie, quoique, selon notre opinion, ils ont eu un rôle très important lorsqu'il s'agit de définir le profil artistique-théâtral de l'époque, rôle presque égal à celui assumé par les dramaturges importants de l'époque; le quatrième chapitre, « Synthèses » s'occupe de la période 1918–1944, marquée par la personnalité de Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Ion Sava, Victor Eftimiu, etc.; il poursuit la pensée théâtrale, l'évolution de la dramaturgie et de la mise en scène roumaines, ainsi que le rôle artistique des compagnies particulières dans la vie théâtrale du pays et relève, en passant, la contribution des grands acteurs de cette époque. Les portraits sommaires des dramaturges importants et de quelques metteurs en scène, tracés par l'auteur, de même que les autres aspects traités, contribuent à créer l'image exacte de la diversité et de la fécondité de la vie théâtrale entre les deux guerres mondiales; si dans le cinquième chapitre,

« Renouveau » (1945–1969), l'auteur observe le phénomène théâtral contemporain, dynamique, en plein développement, il ne se propose pas d'établir des hiérarchies et des appréciations absolues, mais, surtout, de mettre en évidence les nouveaux éléments qui caractérisent la dramaturgie et l'art du spectacle, les aspects théâtraux inédits, la variété et la complexité de la vie théâtrale.

L'auteur insiste sur les problèmes essentiels de la dramaturgie, de l'art du spectacle, sur les personnalités qui ont marqué une époque, sans toutefois négliger l'enseignement artistique ou le processus de formation du public et de son goût, ou bien la politique théâtrale, les problèmes d'organisation et d'administration. Chaque chapitre a, sinon quelques pages, du moins quelques lignes, de synthèse, qui non seulement nuancent mais aussi complètent le spécifique d'une époque théâtrale.

La « Brève histoire du théâtre roumain » ne néglige pas d'indiquer la filiation de culture européenne. Cependant elle met l'accent sur l'apport national, sur ce que l'art théâtral roumain a de spécifique. Le phénomène théâtral dans son évolution historique est interprété par Mihai Florea avec un sens réel pour les proportions des valeurs; l'auteur se maintient dans les limites de l'objectivité, même s'il avoue certaines préférences, ou si certaines de ses opinions sauraient être discutées, ce qui contribue, outre l'exactitude de l'information et la capacité de synthèse, à la valeur et à la tenue scientifique du livre.

Le volume comprend une chronologie sélective des principaux événements de l'histoire théâtrale roumaine, une bibliographie et un groupe compact d'illustrations. La lecture en est agréable et peut être suivie avec un intérêt et un plaisir évidents, le style est coloré, expressif et littéraire.

Les deux livres récemment publiés par l'Académie, *Empatia* (L'Empathie) de Stroe Marcus et *Transpunere și expresivitate scenică* (Transposition et expressivité scénique) de Gh. Neacșu, ont le mérite inestimable d'aborder un domaine jusqu'à eux évité ou ignoré dans notre pays, si on excepte quelques articles occasionnels dans les revues. Du point de vue du théâtreologue, les deux études portent sur le même problème: le processus psychologique de l'acteur qui accède à l'incarnation du personnage sur la scène; l'auteur même de *Empatia* propose comme dénomination plus appropriée de ce phénomène se rapportant à l'acteur le terme de *transposition*. Mais, pendant que l'étude de Gh. Neacșu, plutôt pratique et expérimentale, se rapporte constamment à l'acteur et restreint l'objet de la recherche à la transposition dans la peau du personnage et à l'expressivité permettant la communication entre l'acteur et le public, l'étude de Stroe Marcus poursuit un but surtout théorique, essaie de trouver une justification scientifique du phénomène général de l'empathie, qui, en tant que transposition scénique, constitue l'objet d'un seul chapitre.

Les deux docteurs en psychologie ne se trouvent pas à leur première tentative d'aborder l'acteur comme sujet et objet de la recherche; ils ont publié ensemble ou séparément des études de dimensions plus restreintes sur les particularités typologiques spéciales des acteurs, sur la relation entre l'imagination et l'expression scénique, sur les modifications physiologiques qui surviennent pendant la transposition scénique (*Revista de psihologie*, n^{os} 2/1961, 2/1963, 1/1968, 4/1968, 2/1969, 3/1970, 7/1971, etc.).

Ces deux livres, qui peuvent être considérés non seulement un commencement mais aussi un modèle et un exemple à

suivre, acquièrent une importance capitale, aujourd'hui quand, partout dans le monde, le nombre des recherches sur la psychologie de l'acteur se développe considérablement.

Transpunere și expresivitate scenică de Gh. Neacșu passe en revue les plus importantes théories concernant les problèmes psychologiques généraux se rattachant au sujet et les problèmes spéciaux de l'art dramatique et, dans cette direction, pêche par un abus de citations et une prise de position trop timide. Un chapitre fort intéressant, peut-être même le plus intéressant du livre, est celui qui analyse les diverses méthodes de recherche sur la transposition et l'expressivité de l'acteur (chap. III). L'auteur se propose d'analyser l'élaboration psychique du personnage, donc les composants internes de la capacité de transposition, et l'expressivité, les moyens de manifestation extérieure de la transposition en tant qu'éléments corrélatifs d'un même processus qui s'accomplit dans l'incarnation du personnage sur la scène. La méthode expérimentale adoptée par l'auteur nous semble judicieuse et unitaire. Les expérimentations ont été faites sur un groupe d'étudiants de la section d'art dramatique de l'Institut de théâtre, observés pendant les trois premières années d'étude et dont les performances ont été comparées, d'une part avec celles d'un groupe de jeunes acteurs choisis parmi les plus estimés par le public, et d'autre part avec un groupe de personnes qui n'ont pas de relation particulière avec le théâtre. Les résultats ainsi acquis ont été comparés aussi avec les qualificatifs obtenus par les étudiants-acteurs aux examens d'art dramatique et ont été soumis à l'appréciation d'un jury formé par des spécialistes et des non-spécialistes.

Les chapitres suivants analysent les qualités qui caractérisent les trois étapes du processus créateurs de l'acteur: la capacité de transposition scénique, la capacité d'expression scénique et celle d'incarnation du personnage. La capacité de

transposition scénique apparaît comme l'unité de trois paramètres: l'originalité de l'imagination, la préfiguration scénique et l'affectivité. L'étude de la préfiguration scénique (chap. IV, 8) représente une contribution importante à l'étude de l'activité artistique de l'acteur dramatique. La projectivité, la capacité de préfigurer le personnage et son comportement ultérieur représente, selon l'auteur, un trait spécifique de l'activité de l'acteur. Ce point de vue est solidement argumenté: ainsi, par exemple, les expériences ont prouvé que pendant l'élaboration interne de l'expression apparaissent des éléments de mouvement qui sont présents chez l'acteur et manquent presque totalement chez les autres individus.

L'auteur observe l'existence de trois niveaux de développement des trois capacités mentionnées plus haut: un niveau supérieur (représentatif pour les bons étudiants et les acteurs de talent), où l'originalité, la capacité de préfigurer, l'affectivité, la capacité d'expression mimico-posturale et la capacité d'incarnation du personnage sont de valeur relativement égale et développées à un haut degré; un niveau moyen (représentatif pour les acteurs et les étudiants médiocres) où les précédentes qualités sont développées d'une manière très inégale; et un niveau inférieur (représentatif pour les étudiants-acteurs faibles et les non-acteurs) où les qualités sont faiblement développées, mais d'une manière égale.

Les résultats de la recherche entreprise par Gh. Neacșu sont nombreux et laissent à espérer une possibilité d'utilisation pratique dans un proche avenir. Parmi les plus importants apparaît la possibilité de contrôler d'une manière plus scientifique le développement de la capacité de création chez l'acteur et chez l'étudiant-acteur et de réorganiser la procédure de l'examen d'admission au Conservatoire pour déterminer un choix plus sûr des candidats. L'étude avait démontré aussi que les résultats obtenus à l'examen d'admission

correspondent rarement avec la capacité réelle du futur étudiant et avec les qualificatifs acquis ultérieurement.

Enfin, l'étude de Gh. Neacșu promet l'élargissement de la sphère de recherche dans les directions de l'étude de la mémoire scénique, du rôle de la personnalité dans le développement du talent, etc.

L'étude de Stroe Marcus est une contribution théorique remarquable au problème de l'empathie — c'est-à-dire l'identification totale ou partielle d'un individu avec un autre — phénomène psychologique difficilement saisissable et qui préoccupe actuellement les psychologues du monde entier. Tout comme le précédent, l'auteur commence par passer en revue les diverses définitions et études sur l'empathie. En constatant que les études de spécialité se rapportent soit à l'aspect cognitif, soit à l'aspect affectif, soit à l'empathie fondée sur un processus imitatif, Stroe Marcus se propose d'analyser le phénomène en tant qu'inter-relation structurale entre le cognitif, l'affectif et l'organique. Il analyse tour à tour la manière dont se produit l'identification avec le modèle (par voie de la perception, du processus de reproduction et de l'imagination), les conséquences sur le plan affectif et les réactions organiques spécifiques; il constate que les effets de l'empathie diffèrent d'un cas à l'autre, portant soit sur l'enrichissement de la connaissance, soit sur la capacité de compréhension ou de prédiction, soit sur l'intensification du processus affectif. L'auteur arrive aussi à la conclusion que l'empathie ne suppose pas nécessairement la totale identification affective avec le modèle, mais qu'une relation entre le cognitif et l'affectif est toujours présente.

Si son caractère de subjectivité n'accorde pas à l'empathie la valeur d'une méthode scientifique, l'auteur lui reconnaît pourtant le pouvoir d'améliorer à un haut degré la possibilité de connaissance et de prédiction des comportements d'un autre que soi.

Le chapitre sur l'« Empathie scénique » (2, p. 37), pour laquelle l'auteur préfère le terme de *transposition*, présente pour nous un intérêt particulier. L'auteur considère le phénomène de la transposition scénique seulement en tant qu'identification des attitudes où se maintient l'équilibre entre les aspects cognitif, affectif et organique, et élimine les phénomènes d'empathie qui touchent aux limites du pathologique, ayant pour effet la perte des propres traits de personnalité. Nous pensons que pour éclaircir le problème de l'empathie de l'acteur, une étude portant sur la pathologie du phénomène serait fort utile.

L'hypothèse, prise comme point de départ, que l'empathie représente pour l'acteur un moyen de création, l'indice fondamental de son talent, est vérifiée par la recherche.

Tout comme Gh. Neacșu, l'auteur de *Empatia* considère l'imagination comme principal processus psychique dans l'activité créatrice de l'acteur. A l'aide de diverses méthodes scientifiques (tests d'appréciation thématique, le scénario-expérimentation, le test Rorschach, les expériences psycho-physiologiques), Stroe Marcus analyse les deux types d'imagination, libre et dirigée. Les sujets de ses expérimentations sont, comme pour la précédente étude, des étudiants-acteurs. Le chapitre sur la transposition scénique, richement pourvu de données statistiques et de documents provenant des expérimentations, arrive à formuler une série de conclusions importantes, parmi lesquelles la possibilité d'étudier le phénomène de l'empathie d'une perspective dialectique, l'importance de l'imagination dirigée dans la constitution psychologique de l'acteur, etc. Il met en évidence aussi l'importance d'étudier l'empathie pour cultiver la capacité de transposition scénique, l'utilité d'employer les procédés expérimentaux pour déterminer le degré de l'empathie en vue d'une plus rigoureuse sélection des candidats à l'examen d'admission du Conservatoire.

Fondées sur le dépouillement d'une bibliographie impressionnante et sur les résultats d'une recherche expérimentale minutieuse, les deux études sur la psychologie de l'acteur se complètent et représentent une importante base théorique pour l'étude scientifique de l'art de l'acteur moderne et une initiative méritoire.

Roxana Eminescu

ДОКТОРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ Б. Я. КОТЛЯРОВА

на тему: «Джордже Энеску»

Имя корифея румынской музыки Джордже Энеску пользуется заслуженной славой и за пределами его родины. В частности, творчество великого композитора, которого Дмитрий Шостакович назвал «Рыцарем музыки», широко известно и любимо в Советском Союзе. В России Джордже Энеску побывал еще до Октябрьской революции, когда в 1909 и 1917 годах он приезжал сюда с концертами. Он первым возглавил Музыкальную секцию Общества румыно-советской дружбы, а в 1946 году с огромным успехом выступал в Москве, как скрипач, пианист и дирижер.

Музыкальные произведения Дж. Энеску издаются в СССР, часто исполняются и записываются на грампластинки. Многие молодые советские музыканты с гордостью носят почетное звание Лауреата Международного конкурса имени Джордже Энеску. Среди них носители I премии С. Снитковский, Н. Бейлина, З. Винников; пианисты Е. Леонская, О. Ступакова, С. Алумян, Д. Алексеев, певица Э. Саркисян.

В СССР издаются книги, брошюры, статьи о румынском музыканте. Творчеству его посвящаются диссертации советских музыкантов.

Значительный интерес советской музыкальной общественности вызвала дис-

сертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения, которую написал на тему «Джордже Энеску» известный молдавский музыковед, доцент Кишиневского государственного института искусств Б. Я. Котляров.

Защита состоялась в апреле 1971 года на заседании Совета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского под председательством ректора Консерватории профессора А. В. Свешникова и прошла весьма успешно. Члены Совета и многочисленная публика с интересом выслушали диссертанта, обстоятельно изложившего основное содержание своего многолетнего исследования.

Можно сказать, что тема «Джордже Энеску» явилась на протяжении прошедших двух десятилетий основной темой его научно-исследовательской деятельности.

Немалую роль в выборе темы сыграли давнее личное знакомство Б. Я. Котлярова с Дж. Энеску, который в трудные годы юности диссертанта принял участие в его судьбе. Яркий художник-демократ, опирающийся на народное творчество, горячий патриот, антифашист, музыкант-просветитель, Дж. Энеску привлек Б. Я. Котлярова яркостью и самобытностью своего искусства, благородством творческой и человеческой натуры, сочетанием в его облике художника и гражданина.

Диссертация Б. Я. Котлярова состоит из вводной и девяти основных глав. В ней освещается творческий облик Дж. Энеску, его эстетические воззрения, черты стиля. Подробно анализируются симфонические, камерные, скрипичные и фортепианные сочинения мастера; особое внимание при этом уделено опере «Эдип». Значительное место в диссертации отведено Энеску-исполнителю, дирижеру, скрипачу, пианисту, камерному музыканту, а также Энеску-педагогу. Заключительная глава посвящена творческим связям Дж. Энеску с русской и советской музыкальной культурой.

В приложениях к диссертации даны хроника жизни и творчества Дж. Энеску, Список его произведений, Дискография Энеску-исполнителя, Библиография. В диссертации много музыкальных примеров и иллюстраций.

В работе широко использованы советские и румынские источники и архивные материалы, частично впервые публикуемые. Существенную помощь диссертанту оказали экспонаты Бухарестского Музея имени Джордже Энеску, а также материалы посвященного ему Симпозиума на IV Международном конкурсе и фестивале Дж. Энеску (диссертант был одним из докладчиков на этом симпозиуме).

В работе многогранное композиторское и исполнительское творчество Джордже Энеску освещается как «одно из крупнейших явлений современного музыкального искусства». Значение Энеску диссертант видит в том, что «он как большой художник-гуманист отразил передовые веяния эпохи».

Как отметили официальные оппоненты доктор искусствоведения профессор Ю. Н. Тюлин и доктора искусствоведения А. Н. Сохор и Л. Н. Раабен, диссертанту удалось в своем талантливом исследовании сказать новое слово о румынском музыканте и его творчестве. И удалось это благодаря одаренности исследователя и его богатой эрудиции, благодаря передовому научному методу, которым он пользовался, наконец, благодаря его самоотверженному, буквально героическому труду, вложенному в это исследование, благодаря его любви к своему герою.

Создание докторской диссертации, посвященной великому румынскому музыканту и написанной советским ученым, является несомненным вкладом в развитие дружеских и творческих советско-румынских музыкальных связей.

Лев Гинзбург
(Москва)

Au-delà de l'intérêt né de l'œuvre — jusqu'à présent privée de l'investigation scrupuleuse et non normative et, à plus forte raison, classée à l'intérieur des frontières des valeurs absolues —, au-delà du charme étrange que dégage l'existence de l'artiste, Carlo Gesualdo Principe di Venosa exerce un pouvoir d'attraction qui s'explique en tout premier lieu par le style de sa musique, laquelle anticipe — et non seulement en apparence — certains traits du langage musical contemporain. C'est ce qui explique aussi l'affinité de Doru Popovici pour le sujet choisi, car — que ce fût en sa qualité de compositeur ou dans celle d'investigateur du phénomène contemporain — il rend ainsi valides, grâce au legs du courageux homme de la Renaissance, une somme d'idées concernant l'acte musical, la forme et le langage, telles qu'elles s'imposent au créateur de nos jours.

On ne saurait prétendre que l'auteur ignore de manière délibérée une certaine dimension concrète dans laquelle se retrouve « le cas » Gesualdo. Il essaie même, bien au contraire, d'éclaircir la silhouette de ce dernier dans la lumière des coordonnées du moment — ce « moment », lorsqu'il s'appelle Renaissance, n'étant pas facilement abordable et l'étant encore moins lorsqu'il atteint à son efflorescence « alexandrine », ainsi que l'auteur de la monographie serait tenté de désigner cet instant où déjà les formes baroques de manifestation culturelle et artistique se font pressentir. D'ailleurs, les formes artistiques et culturelles sont en égale mesure les déterminants dont on use avec prédilection dans presque chaque chapitre du livre. L'idée de la morphologie des cultures et des époques domine de loin la méthode d'investigation de l'auteur, en faisant valoir tout un jeu luxuriant de

comparaisons et de similitudes, de rapprochements et de différences embrassant des domaines variés de l'art.

C'est entre les limites extrêmes de l'aire de ce vaste rapport que se situent les « synonymies » possibles entre l'art de di Venosa et la manière de modeler la matière de quelques-uns des compositeurs modernes. L'auteur nous fait assister parfois à des rapprochements surprenants. Ainsi, après avoir identifié dans le madrigal « *Dolcissima mia vita* » une « série » de huit sons et y avoir discerné avant la lettre, le principe de la symétrie partielle préconisé par Boulez, l'auteur poursuit la trame des analogies: « D'autre part, l'aspect webernien se manifeste par l'utilisation horizontale de ce type de série, mais aussi bien par le bâti de quelques brefs fragments mélodiques punctiformes — il est vrai un peu plus longs que ceux de Webern —, en préfigurant pour la première fois dans l'histoire de la musique une structure polyphonique issue d'un émiettement de la matière mélodique, visiblement pointilliste. Tant le contenu d'émotion que les moyens d'expression utilisés dans ce fragment, ont des éléments communs avec les cantates d'Anton von Webern, mais aussi avec l'impressionnante œuvre de Luigi Nono, *Il canto sospeso* (sic), poignant requiem dédié aux combattants antifascistes ». (p. 57). Ces procédés — peut-être pas assez prudents — de libérer les termes de comparaison du joug du temporel ou même de les considérer comme co-temporels, comporteront toujours le risque de ne pas saisir ce qui constitue justement l'être, l'entité, d'un art, ce qui se matérialise à un moment donné sous une forme tout à fait particulière. Il est tout aussi vrai, néanmoins, que l'identification du caractère particulier de l'art du compositeur comporte d'autres innombrables « relèvements », à partir de tous les angles possibles — historiques, psychologiques, littéraires, abstraits-structuraux. Dans l'ouverture spectaculaire de l'arc « comparatiste », nous

surprenons cette secrète aspiration de l'auteur de mettre sous le signe de l'unité dialectique — traversée, évidemment, par les lignes en zig-zag des contradictions dramatiques — le caractère particulier de l'œuvre de Gesualdo, que d'aucuns sauraient tenir pour byzarde, et de légitimer ainsi des révolutions qui — nous étant proches — n'apparaissent plus comme «...une spéculation abstraite ou une innovation arbitraire (...), mais ...constituent à juste titre le produit d'une évolution historique de longue durée » (*ibid.*). De même qu'on ne saurait nier la passion avec laquelle l'auteur entreprend ses incursions culturelles de grande envolée qui donnent de l'essor à ses pages.

Le chapitre le mieux construit est celui des « moyens d'expression »; on y sent un penseur musical adéquat, la main sûre de l'analyste. Auteur d'un précédent ample ouvrage *Muzica corală românească* (La Musique chorale roumaine), Doru Popovici ne manque pas, cette fois non plus, de rap-

peler dans sa Postface, à partir des positions de l'esthétique gésualdienne, quelle a été l'évolution prestigieuse du genre madrigal dans la création roumaine. (Plutôt que d'une division des créateurs roumains contemporains en « palestriniens » et « gésualdiens », comme résultat d'une influence directe qui se serait exercée sur les uns ou sur les autres, il s'agit ici, semble-t-il, d'une antinomie immanente découlant de l'esprit diatonique ou de l'esprit chromatique de la musique auxquels ils se seraient affiliés, cette antinomie trouvant ses propres raisons d'être dans l'histoire plus récente.)

La monographie *Gesualdo di Venosa* s'inscrit comme une réussite, digne d'être relevée, parmi les contributions roumaines tendant à élucider une problématique universelle à partir des points de vue de la pensée contemporaine.

Gheorghe Firca

- VALERIU ANANIA, *Steaua zimbriului*. Bucurest, Ed. Eminescu, 1971, 236 p.
- JEAN ANOUILH, *Cher Antoine sau iubirea ratată*. Traduction: Andrei Băleanu. Bucurest, Ed. Univers et le Théâtre National « I. L. Caragiale », 1971, 109 p.
- AUREL BARANGA, *Opinia publică. Cinci comedii*. Préface: Valeriu Răpeanu. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 470 p.
- AUREL BARANGA, *Teatru. Comedii. Tomes I–III*. Bucurest, Ed. Eminescu, 1971, 366 p. (I); 394 p. (II); 342 p. (III).
- LUCIAN BLAGA, *Teatru. Paru par les soins et avec une préface de Eugen Todoran*. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 553 p.
- ION BRĂESCU, *Clasicismul în teatru*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971, 154 p.
- G. CĂLINESCU, *Opere. Tome IX*. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 439 p.
- I. L. CARAGIALE, *Opere. Tomes I–II*. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 1051 p. (I); 1420 p. (II).
- I. L. CARAGIALE, *O scrisoare pierdută. Teatru*. Préface et tables chronologiques: Șerban Cioculescu. Bucurest, Ed. Minerva, B.P.T., 1971, XLV + 306 p.
- N. CARANDINO, *De la Electra la Dama cu camelii*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971, 208 p. + ill.
- CERVANTES, *Teatru. Préface et notes introductives: Ileana Georgescu*. Bucurest, Ed. Univers, 1971, 328 p.
- BARBU ȘTEFĂNESCU-DELA VRANCEA, *Apus de soare*. Paru par les soins de Emilia St. Milicescu. Préface et tables chronologiques: Teodor Virgolic. Bucurest, Ed. Minerva, B.P.T., 1971, 460 p.
- SIDONIA DRĂGUȘANU, *Teatru*. Bucurest, Ed. Eminescu, 1971, 323 p.
- VICTOR EFTIMIU, *Opere. Teatru. Dramele medievale. Tome III*. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 586 p.
- ÉMILE FAGUET, *Drama antică. Drama modernă*. Traduction: Crina Coșoveanu. Préface: Marcel Petrișor. Bucurest, Ed. Enciclopedică română, 1971, 160 p.
- DAN GRIGORESCU, *Shakespeare în cultura română modernă*. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 291 p.
- B. P. HASDEU, *Răzvan și Vidra*. Préface: Constantin Măciucă. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 270 p.
- IONEL HRISTEA, *Teatru*. Bucurest, Ed. Cartea românească, 1971, 230 p.
- HENRIC IBSEN, *Peer Gynt. Stilpii societății*. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 456 p.
- * * * *Istoria teatrului în România. Tome II*. Bucurest, Éditions de l'Académie de la Répu-

- blique Socialiste de Roumanie, 1971, 567 p. + ill.
- HORIA LOVINESCU, *Și eu am fost în Arcadia*. Bucurest, Ed. Cartea românească, 1971, 304 p.
- STROE MARCUS, *Empatia*. Bucurest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971, 184 p.
- IOAN MASOFF, *Petre Liciu și vremea lui*. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971, 215 p. + ill.
- TEODOR MAZILU, *Teatru*. Bucurest, Ed. Cartea românească, 1971, 340 p.
- V. MÂNDRA, *Incursiuni în istoria dramaturgiei române. De la Gh. Asachi la Camil Petrescu*. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 308 p.
- MENANDRU, *Ursuzul*. Traduction: N. I. Ștefănescu. Bucurest, Ed. Univers et le Théâtre National « I. L. Caragiale », 1971, 70 p.
- TUDOR MUȘATESCU, *Titanic vals*. Bucurest, Ed. Univers et le Théâtre National « I. L. Caragiale », 1971, 108 p.
- GHEORGHE NEACȘU, *Transpunere și expresivitate scenică*. Bucurest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971, 182 p.
- FĂNUȘ NEAGU, *Echipa de zgomote*. Bucurest, Ed. Cartea românească, 1971, 140 p.
- VITO PANDOLFI, *Istoria teatrului universal. Tomes I–IV*. Traduction: Lia Busuioceanu et Oana Busuioceanu. Préface: Ovidiu Drimba. Bucurest, Ed. Meridiane, 1971, 269 p. (I); 302 p. (II); 325 p. (III); 355 p. (IV) + ill.
- CAMIL PETRESCU, *Teatru*. Préface: Gheorghe Gane. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 430 p.
- CAMIL PETRESCU, *Teze și antiteze. Eseuri alese*. Paru par les soins et avec une préface et des tables chronologiques de Aurel Petrescu. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 212 p.

- CAMIL PETRESCU, *Modalitatea estetică a teatrului*. Paru par les soins de Liviu Călin. Bucurest, Ed. Enciclopedică română, 1971, 200 p.
- LUIGI PIRANDELLO, *Urișii munților*. Traduction: Florian Potra. Bucurest, Ed. Univers et le Théâtre National « I. L. Caragiale », 1971, 74 p.
- D. R. POPESCU, *Acești ingeri triști*. Cluj, Ed. Dacia, 1971, 240 p.
- RADU STANCA, *Acvariu*. Paru par les soins et avec une introduction de Mircea Tomuș. Cluj, Ed. Dacia, 1971, 184 p.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatru*. Traduction: Ion Vineu. Bucurest, Ed. Univers, 1971, 728 p.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Cymbeline*. Traduction: Florian Nicolau. Bucurest, Ed. Univers et le Théâtre National « I. L. Caragiale », 1971, 154 p.
- WILLIAM SHAKESPEARE, *Teatru*. Tomes I–II. Préface et notes: Dan Grigorescu. Bucurest, Ed. Albatros, 1971, 496 p. (I); 392 p. (II).
- DAN TĂRCHILĂ, *Io Mircea Voevod*. Bucurest, Ed. Militară, 1971, 110 p.

C.D.

MUSIQUE

- ROMEO ALEXANDRESCU, *Paul Dukas*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 130 p. + ill.
- GRIGORE BĂRGĂUANU, DRAGOȘ TĂNĂȘESCU, Dinu Lipatti. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 222 p. + ill. + ex. musicaux + catalogue des œuvres + discographie + bibl.
- PASCAL BENTOIU, *Imagine și sens*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 216 p.
- JERZY BOSZKIEWICZ, *Chipul dragostei*. Traduction: Al. Ștefănescu-Medeleni et Frik Valentin Frimu. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 424 p.
- LIVIU COMES, *Melodica palestriniand*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 260 p. + bibl. + ex. musicaux + résumés en français, anglais, allemand.
- GABRIELA CONSTANTINESCU, DANIELA CARAMAN-FOTEA, GRIGORE CONSTANTINESCU, IOSIF SAVA, *Ghid de operă*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 448 p.
- LADISLAU FÜREDI, DAMIAN VULPE, *Telemann*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 182 p. + ill.
- TUTU GEORGE GEORGESCU, *George Georgescu*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 653 p. + ill.
- GRIGORE PANȚIRU, *Notația și ehurile muzicii bizantine*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 308 p. + bibl. + ill. + ex. musicaux + résumé en français.

- DORU POPOVICI, *Cintec flamand. Școala muzicală neerlandeză*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 132 p. + bibl. + ill.
- EUGEN PRICOPE, *Dirijori și orchestre*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 462 p. + bibl. + ill.
- MIHAI RĂDULESCU, *Violonistica enesciand*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 158 p. + ex. musicaux + résumés en français, anglais, allemand.
- NICOLAE RĂDULESCU, Sabin V. Drăgoi. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 248 p. + bibl. + ill. + ex. musicaux.
- ANGEL SAGARDIA, *Albeniz*. Traduction: Esdra Alhasid. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 124 p.
- GEORGE SBÂRCEA, *Orașele muzicii*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 220 p. + ill.
- MIRCEA VOICANA, CLEMANSĂ FIRCA, ALFRED HOFFMAN, ELENA ZOTTOVICIANU, en collaboration avec MYRIAM MARBE, ȘTEFAN NICULESCU et ADRIAN RAȚIU, *George Enescu. Monografie*. Bucurest, Éditions de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, 1971, 1294 p. + bibl. + ex. musicaux + ill. + index de noms + index des œuvres de Georges Enesco + résumé en français.
- ANA VOILEANU-NICOARĂ, *Chipuri și mărturii*. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 130 p. + ill.
- * „ *Studii de muzicologie*. Vol. VII, *Valori și tendințe ale muzicii românești (1921–1971)*. Publié par les soins de Titus Moisesescu. Bucurest, Ed. Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1971, 296 p.

B.C.

CINÉMA

- * „ *Bibliografie internațională cinema 1970*. Bucurest, Archives Nationales de Films, 1971, 108 p.
- ION BARNĂ, *Lumea filmului*. Tomes I–II. Bucurest, Ed. Minerva, 1971, 1046 p.
- * „ *Contribuții la istoria cinematografiei în România 1896–1948*. Paru par les soins de Ion Cantacuzino. Bucurest, L'Institut d'histoire de l'art de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques et les Archives Nationales de Films, 1971, 236 p. + ill.
- * „ *Anul cinematografic 1970*. Bucurest, Archives Nationales de Films, 1971, 172 p.
- ELEFTERIE VOICULESCU, *În lumea de vise cu picioarele pe pământ*. Préface: Victor Vintu. Bucurest, Ed. Albatros, 1971, 192 p.

O.V.

AVIS AUX COLLABORATEURS

La Revue Roumaine d'Histoire de l'Art publie des travaux originaux, des notes et des comptes rendus des travaux de spécialité.

La rédaction prie les auteurs de bien vouloir se conformer aux indications suivantes: Les manuscrits en trois exemplaires seront remis à la rédaction, dactylographiés à double interligne; chaque page aura 31 lignes à 62 signes, soit 2 000 signes. Les titres des revues seront abrégés conformément aux usances internationales. Le matériel iconographique (figures, graphiques, etc.), limité au nombre strictement nécessaire, sera numéroté et les légendes dactylographiées sur une feuille séparée. Les auteurs ont droit à 50 tirés à part gratuits.

La responsabilité concernant le contenu des articles revient exclusivement aux auteurs. Les manuscrits pour la Revue Roumaine d'Histoire de l'Art seront remis à la rédaction dans l'une des langues de circulation internationale (russe, anglais, français, allemand ou espagnol), accompagnés, pour les auteurs de Roumanie, d'un texte roumain, à l'adresse suivante: 196, Calea Victoriei, Bucarest, Roumanie.

REV. ROUM. HIST. ART, SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA, TOME IX, N° 1, P. 1—104, BUCAREST, 1972

PRINTED IN ROMANIA
BY «ARTA GRAFICĂ»
B U C H A R E S T



LEI 30